

DE "UVA" Y DE "MAIZ"
DEMOCRACIA Y DEMOCRACIAS
TRADICION Y VIDA
LA JUSTICIA SOCIAL Y LOS TRABAJADORES

XV - NUM. 150-151 JUNIO-JULIO 1961 PRECIO: 25 PTAS.
o legal: M. 40-1958.

ESPAÑA—EUROPA

NO PUEDE PRETENDERSE LA «INTEGRACION» EN EUROPA -EN LA CUAL HA DE APOYARSE LA VIDA FUTURA- PARTIENDO DE UNAS ESTRUCTURAS ESTATICAS, FOSILIZADAS E INCAPACES DE VARIAR.



Los premios Formentor

3 PREGUNTAS A J. GARCIA HORTELANO

LA FILOSOFIA DEL LODO

LOS DOS BORGES

NUMERO DOBLE

ACTITUDES ANTE LA REVOLUCION DE IBEROAMERICA



Muchos alegan que en países pobres poco se puede repartir.

Pues bien, se puede repartir la pobreza.

LA HUMILDAD DE SER PARCIAL

por Alvaro d'Ors

La justicia social y los trabajadores



L problema de la justicia social ha arraigado tan rápida y profundamente en nuestro mundo, que hay quien no puede explicarse cómo el "instinto" popular ha podido hacer suya una expresión tan imprecisa como la de "justicia social", máxime si se tiene en cuenta que filósofos, políticos y juristas, no han podido encontrar todavía, al término "justicia social", un significado preciso

Cuando hablamos de "instinto" popular, deberíamos esclarecer lo que queremos expresar con la palabra "instinto", pues, de lo contrario, alguien pudiera entender que se trata de una elegante manera de aludir a la irracionalidad *de los grupos humanos no "selectos" que se acostumbra a denominar como pueblo.*

Afortunadamente, ya vamos comprendiendo que lo que llamamos "instinto" no deja de ser una forma de percepción que, salvadas las diferencias de desarrollo, no difiere gran cosa del resto de lo que llamamos sentidos corporales.

Así entendida la cosa, no nos será difícil explicar por qué el "instinto" popular ha descifrado, paradójicamente, el enigma de la justicia social, frente a la incapacidad escolástica de filósofos, políticos y juristas.

Los filósofos, políticos y juristas se han planteado el problema de la justicia social en abstracto, de forma inaprehensible, y por eso, no han podido encontrar su significado preciso. De otra parte, ellos han sido los encargados de administrarla, y no de padecerla.

Los obreros—clase comprendida entre los grupos denominados pueblo—hemos encontrado el significado preciso de la justicia social, porque la percibimos en concreto, porque sufrimos la injusticia en nuestra propia carne, porque nos duele. Esto explica con claridad por qué hemos tenido que ser nosotros quienes llenemos de contenido el término "justicia social", y no los escolásticos.

Lo cierto del problema está ahí. Y está tan vivo, que—caso único en la historia política—ha logrado, aunque no sea más que verbalmente, unificar todas las ideologías y todas las creencias; las cuales, sin excepción, han hecho suya la bandera de la justicia social, hasta el extremo—como sucede con toda doctrina que acaba por imponerse—de que todo el mundo reivindique para sí su paternidad.

Si hemos de ser justos, el adelantado de la justicia social ha sido el socialismo, y de todas las formas socialistas, el socialismo en su expresión comunista, el que ha realizado más progresos...

¿Por qué enarbolando la misma bandera, la política del llamado "mundo libre" fracasa? ¿Por qué ofreciendo el "mundo libre" al pueblo libertad, igualdad y justicia social, *incluso sin que tenga que realizar ningún esfuerzo, los pueblos se inclinan del lado comunista, que si les ofrece bienestar es a cambio de que hagan el esfuerzo por conseguirlo? ¿Por ignorancia?... ¿De quién?...*

Es un grave error considerar al pueblo como una masa amorfa, como un rebaño que sólo se mueve por "instintos". El pueblo no tiene desarrollado el sentido de lo abstracto, pero tiene muy desarrollado el menos engañoso de los sentidos, el del tacto, sentido que pone al hombre en relación directa con la realidad.

El ignorar la capacidad creadora del pueblo es un error que se paga caro. Y se le niega capacidad y se le ofende cuando se le niega comprensión y dignidad humana, cuando se entiende que fuera de las "élites" no hay en el pueblo más que animalidad fácilmente domesticable.

Inútil será ofrecer al pueblo una libertad *que pesa sobre él como esclavitud, una igualdad que percibe en brutales diferencias, una justicia que sufre como injusticia. El problema no reside en ofrecer, sino en dar. Ese es el idioma que comprende perfectamente el pueblo.*

Hoy la Iglesia reclama las primicias de la justicia social en nombre de Jesucristo. No seré yo quien deje de aplaudir tan laudable actitud. Los obreros no estamos en contra de la intervención de la Iglesia en el problema social. Los obreros, incluso los no cristianos, todos hemos cargado con nuestra cruz. Pero estamos cansados de que en nombre del cristianismo se nos haga cargar también con la cruz de los que se llaman cristianos. "El que crea en mí, distribuya sus riquezas, tome su cruz y sígame". Los obreros ya lo hemos hecho.

Si el mundo libre muere, no será a manos de fuerzas infernales, sino víctima de sus propias culpas.

I. G.

TRADICION Y VIDA

la "parte" y el "todo" (1)



IN duda no soy persona indicada para intervenir en es "mesa redonda". Desconozco a Vázquez de Mella. S de él anécdotas. He leído algunas páginas; y desc luego, comentarios en torno a sus ideas... Comentari encendidos, los más; otros, displicentes... Ante este nom bre tengo una suspicacia: fué, según parece, un notab orador; lo que me lo hace sospechoso en el plano i telectual. Desconfío de la inteligencia que acumula pal bras y las ordena con énfasis, sin parar. Y tanto más d que se somete a la comedia de aprenderlas de memori ante un espejo... Propiamente, quien tal hace no es un "intelectual": es un pr dicador o un político. De ambas cosas tuvo, creo, mi tocayo Juan Vázquez Mella, y por ambas, razonablemente, se le admira. (No es que yo ponga condición de intelectual encima de otra cualquiera; a ratos la pospongo o di minuyo. Quiero *distinguir,* eso es todo.)

Vázquez de Mella, en lo que se me alcanza, tenía las virtudes y defect del buen tradicionalista español—existen otras maneras de serlo—. Poseía u espíritu animoso y libre: lo que llama Alvaro d'Ors en un artículo q INDICE publicará en seguida, supongo, "la humildad de ser parcial". Est humildad, que lo es, en efecto, adolece—¿cómo lo diría que no dañe?— simplismo. El tradicionalista estima que *está* en la razón, y que los tiempo las ideas adversas, y también las gentes, cambiarán, regresarán al punto d origen que ellos no abandonan. Este talante o índole les da ese aspecto fi y romántico con que se distinguen. Y que no les evita la capa o caspa an crónica. Nada puede oponerse a una lealtad; al revés, debe admirarse. L pregunta que yo opongo, mejor diría formulo, a los tradicionalistas, es: *la vida es cambio, por definición, ¿cómo se acomodan al cambio un gest unas tesis impenitentes?* Pues no se trata de religión—doctores tiene la iglesia— sino de política, de ideas contingentes, variables, cuya naturaleza es adaptars evolucionar, progresar... Y más todavía: trátase hasta del "tono" de esa ideas; lo que llamó Ortega—orador también, perfecto—*altitud* del tiempo, José Antonio Primo de Rivera, *música, melodía...* El tradicionalista está en s rincón—al menos psicológicamente—. desdeñoso de lo que acontece fuera, pre venido "contra" ello... Y eso que ocurre es la vida que pasa. ¡Ocasiones per didas! Modo enquistado de ver pasar la historia...

No sé bien en qué consiste. El tradicionalista da la sensación de un se a-histórico o anti-histórico; sin entrar a discutirlo filosóficamente. Pero la sensaciones se tienen por algo: son efluvios que llegan hasta la nariz espiritual ¿De qué viene este olor, este rastro que deja en pos de sí el tradicionalista? Pienso que de su modestia ficticia; no digo que "fingida", pero poco conse cuente. La frase de Alvaro d'Ors, como todo lo humano, posee un doble filo.. Se puede querer ser humilde en la parcialidad y, a la vez, resultar empecinado soberbio. Pues ¿quién está seguro de algo que no es *artículo de fe?* Tant más si ese algo se especifica por ser interpretable y contingente, como ocurr con las tesis políticas. (Expresándome así creo estar en la línea, altitud música de mi tiempo, que traen consigo la declinación de cualquier polític de "ideas" puras, fervientes.) El tradicionalista está ciego para esta suerte d expectativa o funcionalismo ideológico; lo que es un mal y denota orgullo: por romántico y vistoso que sea. En la raíz de ese funcionalismo, leal a l variabilidad de la vida, me parece que chupa su savia el mejor tradicionalista que es aquel que ayuda a lo vivo y vive. Quizá Vázquez de Mella defendió algo por el estilo; no lo sé. Pido disculpa.

Y no se sigue de lo dicho que sea el que esto firma un "vitalista" al uso según la carga de sentido con que hoy se nos aparece tal palabra; no. Soy por cristiano, un esencialista. Algo de nosotros, del hombre—lo mejor—queda fuera de la contingencia, de lo evolutivo y alternativo... Sólo que estimo que ese "algo" que cae fuera del vocablo "vitalismo", el alma, no es de suyo política sino *por accidente, mientras* está en el mundo... Pues bien: el tradicionalista obcecado traspone a la política lo que no es de ella: convierte en esencial (de gesto y de hecho, acaso no en doctrina) lo mudable, episódico y revisable. Y no hay quien le apee de su burro. Hasta puede que tenga razón. Pero... la vida va por otro lado. Hoy se repite este argumento con exceso. El que tal ocurra no lo desmiente. Los tópicos son verdad... si lo son. Es sospechoso, cuando menos, que la vida niegue de continuo un gesto o una actitud, y que este gesto siga siendo válido. La idea que lo engendró pudo serlo, e incluso puede continuar teniendo cuerda... Aconsejo a mis amigos tradicionalistas que revisen su idea original y que muden desde luego, el gesto híspido, simple. Si la vida, el paso de los años desacatan este gesto y aquella idea, es que algo cambió de sustancia, no sólo de piel: antes fué cierto, hoy no vale. Estos cambios sustantivos de la conciencia, de la certeza humana —no sólo en su corteza—, el tradicionalista los acepta con asco o los escupe. Peor para él.

Con su verdad, respetable, que defendió en su día, Vázquez de Mella nos dice hoy poco, aunque sus ideas sean coherentes y solventes. Así lo siento y lo digo. Es mi muestra de respeto.

J. FERNANDEZ FIGUEROA

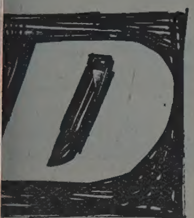
Concluyo: el tradicionalista suele poner el acento, su pasión en lo *parcial,* mientras lo principal, el *todo* evoluciona. Por la parte trata de rescatar, dominar al todo; pero éste se vuelve incoercible. Así yerra el que se apega a la Tradición por encima, a costa de la vida.

(1) *Este artículo se leyó, por ausencia del autor, en una mesa redonda celebrada en el Ateneo, a propósito de Vázquez de Mella.*

PERSPECTIVAS

A partir de octubre, en que nuestra Revista cumple DIEZ AÑOS de su segunda época, INDICE ensanchará el campo de sus lectores. Piensa convertirse en quincenario y modificar su tipografía y el papel, abaratándose. (Al efecto solicitará de la Dirección General de Prensa el oportuno permiso.) Debe llegar INDICE a más personas, en más lugares; aunque descienda un escalón en el plano «intelectual». El problema de España es de cultura EXTENSA, no de MINORIAS: que el saber alcance al total de los españoles... Consciente del problema, INDICE intentará «reducirlo» hasta donde esté en su mano.

DEMOCRACIA Y DEMOCRACIAS



ICE Cervantes en el prólogo del Quijote que cada cosa engendra su semejante. La democracia no podía ser una excepción. Y fiel al mandato de crecer y multiplicarse, nos ha obsequiado con un buen surtido de retoños. *Democracia* popular, *democracia* burguesa, *democracia* cristiana... *Bien, bastantes democracias. Pero no se trata aquí de averiguar la magnitud de la fertilidad democrática; se trata de analizar el significado que le hemos atribuido a la democracia madre. Luego. nos ocuparemos de las hijas.*

En pura teoría, democracia significa gobierno del pueblo por el pueblo. pueblo gobernándose a sí mismo. Es decir: una sociedad sin estado, tal mo políticamente lo entendemos. Democracia, pues, es una sociedad libre nde el hombre ha adquirido la capacidad social suficiente para gobernarse sí mismo sin necesidad de más autoridad que la de su propia conciencia. a sociedad donde el hombre tenga plena libertad para elegir su trabajo, comida, su vestido, sus distracciones, sus lecturas y donde pueda expresar s ideas según su modo de ver y entender. Libertades relativas, que para da hombre, en cada momento, es tanto como gozar de absoluta libertad. mocracia, pues, equivale a libertad.

Hay quien asegura que esto no es posible. Mi prudencia no me aconseja nto. Más bien creo que en algún momento de la evolución, el hombre habrá quirido la suficiente conciencia social para poder gozar de su libertad sin noscabo de la de sus semejantes.

Claro está que para que tal democracia pueda tomar carta de naturaleza n necesarias dos cosas: que el hombre sea capaz de producir todo lo que sociedad necesita y de no tomar de la producción más que lo necesario, jando el resto para los demás. Esto es posible dado que la variedad de cesidades y de gustos de los hombres, pueden armonizarse con la variedad la naturaleza en nuestro mundo. Cierto que esta democracia no podemos virla hoy, pero sí podemos, y debemos, ir preparando las condiciones para e pueda vivirse en el futuro. Entre tanto tendremos que conformarnos con guna de esas formas democráticas tan útiles para andar por casa.

¿Cuál de ellas debemos elegir? La que más contenido democrático tenga. a que pueda dar mayor número de libertades al mayor número de hombres. a más eficaz para llegar cuanto antes a la verdadera democracia. La que uma la autoridad del Estado, pero también la responsabilidad. La que haga spetar ese derecho a una vida digna que todo hombre adquiere por el hecho nacer. El Estado que tiene la responsabilidad de que esto se haga posible, ene que ejercer su autoridad sobre los infractores del derecho natural, *llámense mo se llamen.*

Frente a estos derechos, el ineludible deber de ayudar al Estado a conseguir fin. Todos los hombres tienen la obligación de realizar el esfuerzo que les rresponde y de facilitar la tarea del Estado para que pueda llevar a cabo misión. Pero esto no será posible sin cambiar el concepto que se tiene del ombre, cosa que tiene que determinar, no solamente el cambio de estructuras, no también la función de las mismas.

El problema es fundamentalmente didáctico. El concepto que tenemos de ue el hombre ha de ser educado, hay que convertirlo en que tiene que ser utoeducado. El hombre es algo más que un simio capaz de imitar todo y de o comprender nada; su cerebro, algo más que una cinta magnetofónica, sólo til para grabar y transmitir. El cerebro no es una cosa mecánica, sino dinámica. lgo capaz de percibir por sí mismo. Es más: sólo cuando percibe por sí ismo ejerce su función normal. Entonces no graba: piensa y traduce sus ropias percepciones.

¿Quiere esto decir que los libros no sirven para nada? De ningún modo: os libros son el punto de partida para el desarrollo intelectual. Los materiales ue nos permiten construir nuestra propia obra. Siempre a condición de que epamos emplearlos. Entendiendo que en ellos se encierran verdades existentes obras que han dejado de existir. Esto nos forzará a pensar sobre lo que studiamos y a contrastar las ideas con la realidad. Esto nos enseñará, no a mitar, sino a aprender. En una palabra: a saber. Y sólo cuando el hombre epa por sí mismo, podrá hacer uso de su libertad.

Las estructuras sociales han de tender todas a un solo fin: a que el hombre e capacite para vivir en sociedad. Por tanto, las estructuras no pueden ser na cosa cerrada, burocrática, sino una cosa abierta, activa: una cosa en que los individuos que la componen puedan actuar sin cortapisas para enseñar o aprender. Cada institución una escuela, una universidad. Sin olvidar que la verdadera universidad es el Universo. Todas las estructuras sociales, artísticas, y científicas tienen que unificar sus fuerzas para transformar al hombre irresponsable en responsable; en hombre con conciencia al sin conciencia. Esta es la democracia que necesitamos hoy, si queremos llegar a la de mañana: a la universal.

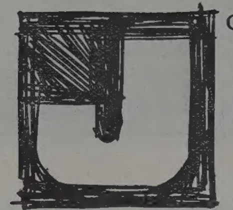
Creo que el hombre, desde el mejor orientado hasta el más extraviado, está de acuerdo con la paz y la libertad. La paz y la libertad no nos serán dadas. Tendremos que conquistarlas. Y no se pueden conquistar sin el esfuerzo de todos.

Sin embargo, los hombres no hemos hecho a través de la historia más que trabajar en contra de nuestras propias aspiraciones. Todos y cada uno hemos creído poseer el secreto de la verdad *y hemos hecho esfuerzos sobrehumanos para imponerla. Por fortuna, la ciencia ha avanzado lo suficiente para apagar nuestros ímpetus bélicos. Para demostrar que nadie puede golpear sin sufrir las consecuencias de sus propios golpes. No nos queda otro remedio que volvernos razonables.*

Lucio IBAÑEZ GALINDO

De "uva" y de "maiz"
JORGE MAÑACH

«Los muertos sólo viven en la sangre de los vivos.» (Abreu Gómez)



ORGE Mañach tenía las entendederas fáciles. Era despierto, cenceño y con un no sé qué melancólico. Despedía tristeza.

Le conocí en Madrid en circunstancias difíciles. Fuí a su casa algunas tardes, para conversar. Y luego estuve con él en La Habana, recién llegado de su exilio voluntario español... Castro había bajado dos meses antes de la «Sierra». En el viaje de ida—me acompañaba el actual Director de INDICE—leí la obra más difundida de Mañach: «MARTI, El Apóstol». Obra sencilla, casi novelesca, que me ayudó a pasar el «charco» y me hizo entrar en conocimiento de Cuba. Este país es un acordeón: se estira y se comprime. Pasa de la indómita rebeldía al conformismo. Tiene un humor sano y bueno, y un instinto **raigal** de la independencia, que sueña o se despierta súbito, según... A este humor y carácter mansuetos o inconformes, aleatorio y chusco, dedicó Mañach un libro que conozco por referencia: «Indagación del choteo». Es el «relajo»...

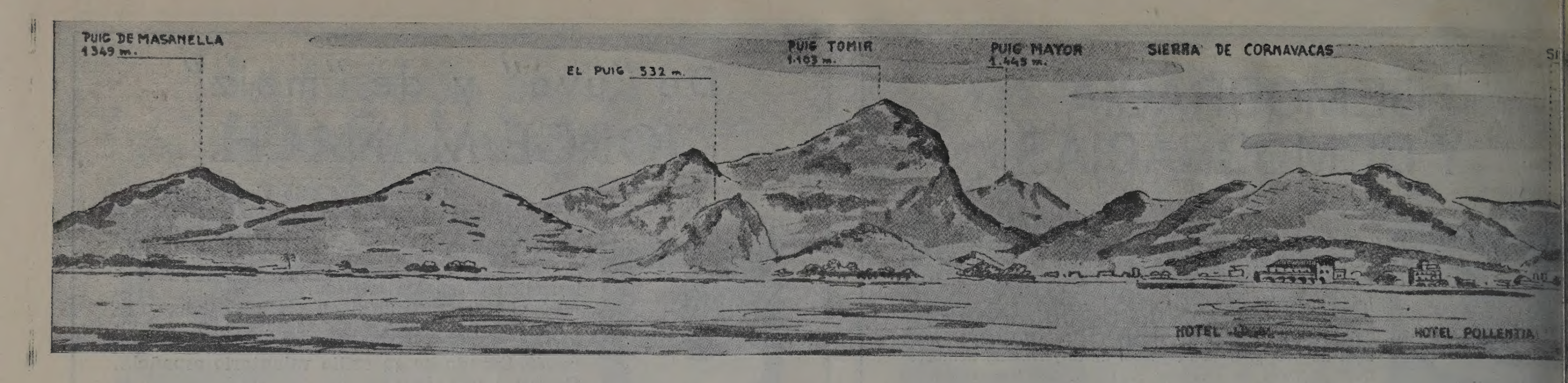
Martí es el hombre clave de Cuba. Fué un vidente; y ante todo, una **necesidad**. Los pueblos precisan quien les encarne... Son los «fiadores» ante el futuro. Este es Martí en Cuba. El alma encarnada, idealizada, de aquel país. Y el libro de Mañach ayuda a entender, explica de qué se trata. Martí fué el que pensó que los cubanos seguían siendo españoles, aunque no «de uva», sino «de maíz». A esta especie pertenecía, por la sangre y la conciencia, el escritor que ahora se ha muerto... Le es aplicable la idea que él suponía expresar la voluntad de América: no morirse de **tradición** ni reducirse a **provincia**.

Jorge Mañach era lo contrario que un provinciano, y tampoco se distinguía por su apego a la tradición. Si bien, quizá, los últimos días de su vivir son un desmentido de esto que digo. Vino a expirar en Puerto Rico, lejos de su patria, cuyo trance penúltimo no entendió. Crucé con él alguna carta, a este respecto. Y hablé con él en La Habana. (Su hogar, en Vedado—barrio de las personas pudientes—ayudaba a ello. Veo el césped verde: la vegetación lujuriosa; su biblioteca de maestro en letras; los cuadros numerosos. Mañach pintaba él mismo y era un entendido en el oficio. Por la pintura le conocí mejor: gustaba del color, tendía a lo figurativo, corpóreo; el dibujo suficiente y no viril. En Mañach había un acento suave, dúctil, que guió su vida onduladamente, sin pendulaciones extremas. Y así ha muerto.)

Digo que quizá su final niegue lo que apunto: que no vivió con apego a la tradición y que su alma excedía la provincia... En mis conversaciones de hace dos años, poco después de llegar a La Habana, advertí que estaba «fuera» del acto revolucionario cubano. Seguía exilado, sin querer y con pena. Ocurrían cosas lejos de su arbitrio y de su esquema mental; escapaban a su «inquisición». El choteo no era tal; o tratábase de choteo trascendente, destinado a modificar ciertos «rasgos» cubanos habituales. Se incubaba una revolución positiva (dejemos ahora evaluarla; es pronto. Será mucho, o menos, según el giro que lleve al tocar la meta. Aún está en camino). Mañach pedía **elecciones**; ya, a los dos meses de bajar Castro de la montaña. Le objeté. Arguyó: «Pero... si las gana». Naturalmente, le dije; lo que no impide que un año después, o antes, con métodos parlamentarios, constitución en mano, Castro sea alejado del poder. Y con él su obra incipiente; que no es de choteo—añado ahora—, sino dramática y jocunda. Dos vocablos que, a juicio mío, califican el talante revolucionario castrista. Fidel Castro es un maestro en embaucar a las gentes por vía directa, a cuerpo visto... Ello sería imposible con técnica de Parlamento. Aparecen las «comisiones», los «su señoría», el «se levanta la sesión»... Castro no iba a picar este anzuelo; era evidente, a ojos de forastero como los míos. Mañach no lo acataba. En su cabeza de liberal alerta no cabía que se rompiesen las «reglas» y no se volviese a empezar... Sin embargo, continuó en Cuba por año y medio. Mantuvo su colaboración en el «Diario de la Marina» hasta, creo, que el periódico cayó (Gastón Baquero había salido furtivamente, en barco, vía España). Estoy cierto que Mañach pasó entonces por horas perplejas, luego amargas. Al cabo, no pudo resistir. Pero le costó abandonar; trató de entender lo que estaba lejos de su alcance, en su presencia. ¿Qué ocurría? Guardo cartas de esa fecha, y otra posterior, en que se le ve devatirse entre el afán de ser útil y **vivir**, y el rechazo íntimo de no acoplarse a los hechos Sería impertinente aún, de mi parte, hacer uso de tales cartas. Más que nada, en cuanto la razón sería, honda, no estaba con él. Estaba la razón especulativa, si se quiere; pero no la que empuja la vida y la hace avanzar, **imponiendo** la justicia. Es doloroso que el precio sea caro, pero sin él no se anda. Mañach pertenecía a la casta de los «evolutivos», por su condición y pensamiento. Le encogían los gestos híspidos, arrogantes. Se sabía consciente en las palabras, aunque en la vida zozobrase. No es igual vivir con arreglo a «razón» que tener **razón**... Este distingo explica tantos fiascos políticos—a los que el intelectual es bien propenso—y tantos avances sociales—en definitiva del espíritu—que no se entienden al comienzo... Surten efectos impensables.

MAÑACH fué «intelectual» de oficio y de mente; no mero profesor. El libro «Examen del quijotismo», por sí solo testifica de ello. Libro rico, claro, culto. Alía el conocimiento al sarpullido emocional; nunca con exabruptos. Mañach se distinguía por el tono ponderado, señal de inteligencia y gusto. Su estilo es limpio, de ribetes «cla-

(*Pasa a la pág.* 22.)



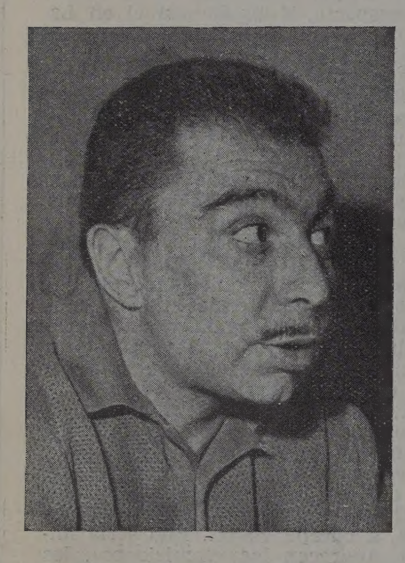
En nuestro número anterior anunciamos ocuparnos, con más detalle, de los dos Premios que se concedieron esta primavera en Mallorca: Prix International des editeurs *y* Premio Formentor.

El Prix International *está destinado a consagrar una figura literaria madura y se concede por obras ya publicadas. Está patrocinado por un grupo de editores, que representan las literaturas más importantes de Occidente: G. Einaudi (Italia), Gallimard (Francia), Seix Barral (España), Rowohhlt Verlag (Alemania), Grove Press (Norteamérica), Weidenfeld (Inglaterra), etc... En el debate público, previo a la votación, se repitieron, entre otros, estos nombres: Max Frisch (entre los alemanes), Golding (entre los ingleses), Bellow y H. Miller (americanos), Borges y Carpentier (de lengua castellana), Samuel Becket y M. Duras (por los de idioma francés)... El Premio—dotado con* 10.000 *dólares—fué atribuido y repartido a Samuel Becket y Jorge Luis Borges.*

El Premio Formentor *se destina, en cambio, a autores jóvenes, cuya obra es merecedora de fama y supone intentos de renovación artística. Dotado también con* 10.000 *dólares, sólo se concede a obras de ficción inéditas. Recayó sobre «Tormenta de Verano», de Juan García Hortelano. La obra galardonada tiene derecho a ser editada en doce idiomas. Cada editor asociado presenta dos originales elegidos entre las obras recibidas para publicar, con opción a presentar otro de autor extranjero. La atención del jurado—después de una breve discusión en torno a Melo Morao (brasileño), Ma... (italiano), López Salinas (español) y otros, se centró sobre* Le Maintien de l'ordre *de* Claude Ollier *y* Tormenta de verano *de Juan García Hortelano.*

De esta última obra—como ya anunciamos—se publica, en estas páginas, un fragmento, acompañado de las respuestas de su autor a unas preguntas que se le hicieron. Incluimos también dos trabajos sobre Borges: «Voluntad de estilo», de E. Sábato (publicado anteriormente en INDICE, núm. 143) y «36 años en la Poesía», de José E... Pacheco (tomado de «La Gaceta» del Fondo de Cultura Económica). Pérez Navarro envía desde Inglaterra «Filosofía del lodo», sobre la obra de S. Becket.

3 preguntas a Juan García Hortelan[o]



1. Tu nuevo libro ¿se atiene a la técnica llamada «objetiva» o «realista»? Y de ser así, ¿en qué sentido? ¿Cuál es su contenido novelesco?

«Tormenta de Verano» tiene, claramente, un contenido realista. Trata de expresar una realidad concreta, con el mayor aporte de verismo posible. Para lograrlo, he utilizado lo que, en España y hoy, se denomina «objetivismo» y se identifica impropiamente con la «nueva novela» francesa y, más en concreto, con la técnica de Robbe-Grillet, autor leído y confundido en nuestro país. Ese pretendido objetivismo no es otra cosa, en principio, que la utilización predominante del diálogo y de descripciones exteriorizadas. Como que la novela española carece de una tradición técnica original y continua (y en hacer **técnicamente** una novela, reside uno de los más atrayentes trabajos de nuestra generación), necesariamente tenía que ser extraño el origen de esa forma de novelar. Que no es el «objetivismo francés», puesto que el más claro padre del supuesto objetivismo español se encontraría en Dashiell Hammett y en la novela social-realista de la «gran generación» americana (Dos Passos, Hemingway, Scott Fitgerald). Basta pensar que uno de los ideales de la escuela «nouveau roman» radica en la consecución de una literatura aséptica, meta a la que afortunadamente no creo que aspire ninguno de nuestros jóvenes novelistas. Y, desde luego, yo no. Sucede, con frecuencia, olvidar que la rica problemática del realismo presupone el análisis de las formas de expresión literarias, de las «herramientas» o los «secretos de fabricación». Por ello, se confunde una literatura realista con una literatura de la realidad física o aún menos, geométrica. Me atreveré a enunciar—sin poder argumentarlo aquí—el principio genérico de que el realismo, que no es una técnica, sino un contenido ideológico, resulta suceptible de acomodación a casi todas las técnicas expresivas. Y esto que ya está claro en la obra de los jóvenes novelistas españoles, va a quedar patente en los próximos quince o veinte años.

En todo lo anterior queda implícita mi inquietud por las formas expresivas del relato. En «Tormenta de Verano», desde un comienzo, creí saber muy bien qué deseaba decir, y mis preocupaciones y la larga y minuciosa tarea consiguiente se fijaron casi exclusivamente, en cómo había de ser dicho. Esto, en último término, es quizá la esencia del oficio.

Lo que no quiere decir que en «Tormenta de Verano» haya conseguido la plasmación ejemplar de mis (por otra parte, nada dogmáticas) teorías. La novela es un largo relato en primera persona, que narra el proceso de una crisis moral, desencadenada en un hombre de cuarenta y pico años por la aparición, en la playa de la colonia donde veranea, del cadáver de una muchacha. Paralela al aludido proceso y a la investigación policíaca de la muerte de la mujer, se extiende la trama de las relaciones del «narrador» con su familia y sus amigos, de sus formas de vida y pensamiento, mediante el discurrir de sus «partys», sus diálogos, sus ocupaciones, sus tedios, de aquella su fatal tendencia egocéntrica. Una de las causas por las que, habiendo suprimido al máximo los recursos de interiorización, «Tormenta de Verano» creí que debía ser escrita en primera persona.

2. ¿Conoces los tres trabajos publicados en INDICE por José Tomás Cabot a propósito de «Los nuevos modos de hacer novela»?

Sí, y los juzgo interesantes, porque tienden a la muy necesaria faena de nutrir de teoría literaria al lector. Puede que no esté de acuerdo con el sesenta por ciento de lo que defiende José Tomás Cabot y que haya creído descubrir en sus artículos (principalmente, en el último—número 148 de INDICE—) una suerte de pragmatismo, que le conduce a algunas conclusiones confusas, pero el hecho de meditar y escribir sobre los modernos sistemas de hacer novela me llena siempre de optimismo respecto al futuro de esta generación. ¿Hasta qué punto el novelista está capacitado para invadir el terreno de la teoría literaria? El problema es complejo, en ningún caso puede resolverse por la aportación de ejemplos personales y, en definitiva, habrá que temer que el novelista nos dará (como yo he hecho en la respuesta anterior) sus recetas, más que verdadera teoría. En el supuesto de no ser así, nos encontraremos ante un narrador con las condiciones, además, de un crítico.

3. ¿Sostendrás ese defendido «objetivismo» en tus obras próximas? Por cierto: ¿preparas ya otra? ¿Acerca de qué versará?

No defendido, sino, como antes afirmaba, pretendido. Es muy probable que en mis próximas novelas no varíen las razones, por las que utilizo una determinada técnica. También es posible que varíen esas razones y entonces, utilice otra. Lo que sí puedo asegurar es que mis futuras novelas serán realistas. Si considero más eficaz, por más expresiva, una estructura de novela policíaca (y pongo el ejemplo, porque «Tormenta de Verano» tiene, en parte, esa determinada estructura) me someteré a ello. La búsqueda de formas, su estudio, su aceptación o rechazo, vuelvo a repetir que considero como la pri[n]cualidad, por la que un novelista... pieza a distinguirse de otra cua[l]... clase de narrador.

Efectivamente, trabajo desde ... cinco o seis meses en otra novela... en período de recolección de m[ate]riales (notas, esquemas, proyecto[s de] desarrollo, etc.). Por ello, voy a ... mitirme no exponer su línea ... mental. Y por otra superstición a... gada de que, si se habla de una ... en preparación, se frustra. Me ... taría, aunque no tengo demas... esperanza, que al cabo de los d... tres años que tardaré en escribirla... resistiese aun «Primera Pasión»... es su título provisional. En todo ... (¡y nada menos!) trato de real... en ella un «realismo atemporal»... cual y dicho así suena aun más t... que llamar objetivismo al castizo ... lismo, que busca una buena cal... literaria.

TORMENTA DE VERANO

Desde allí, con la barbilla apoyada en la borda, el mar parecía una inmensa lámina de cobre puesta al sol, que era preciso mirar con los ojos entrecerrados. Amadeo pasó una pierna y después la otra por encima de las mías. El sol le aclaraba el vello rubio. Se sentó a popa, junto a Santiago que llevaba el timón.

—Así se distribuye mejor el peso.

—¿Estorbo?—pregunté.

—No, hombre, vas bien ahí.

—Lo que yo decía, don Antonio, es que el mercado no nos puede, que son ya muchos años para que el mercado vaya ahora a hacernos la puñeta—dijo Santiago.

—Hijo—don Antonio se aseguró las gafas negras y movió la silla de lona, en la que estaba sentado, sin soltar su mano del cabo pendiente del mástil—, pero si nos la está haciendo.

—No el mercado.

—Sé lo que quieres decir. Pero no tienes razón. O, por lo menos, no tienes toda la razón.

—Claudette, no te pongas junto al tubo de escape, que te abrasarás la espalda.

Abrí los ojos. Claudette, que se había aproximado al grupo de popa, se embadurnaba la piel con una crema blanca y grasosa. Andrés, tendido a proa, sobre las tablas, apoyaba la cabeza en las muñecas. El brazo de don Antonio formaba ángulo con el cable. Di media vuelta, cansado del mar y del sol. Me picaba la piel y procuré no pensar. Olía fuerte el viento a sal.

—¿Cómo puedes suponer que nos van a dejar en la estacada? Sólo quebrarán los tontos pobretones.

—Amadeo, voy a suponer que ... así—dijo Santiago.

—Realmente es que va a ser así—co[r]roboró don Antonio.

—De acuerdo, ustedes lo dicen. A[ho]ra bien, ¿por qué habían entonces ... sacar esa dichosa ley?

—Santiago, cuando yo llegué a M[a]drid el año treinta y nueve no ha... visto ni poner un ladrillo sobre o... Y eso que hice la guerra en Ingenier... Usted sabe que empecé con una Inmo[bi]liaria, que no he dejado, aunque hoy ... sea lo que más me interese. En aq[ue]llos tiempos, tuvimos que aprender b... de qué se trataba. Para toda la vid[a] yo le aseguro a usted que lo compr[en]dimos.

Los pantalones blancos le caían f... jamente sobre las sandalias a don A[n]tonio. A veces, se abría el mar en u... espuma breve. Sobre la conversación... petardeo del motor agrandaba las d[is]tancias. El calzón amarillo de Andrés... sus piernas separadas permanecían ... móviles. Claudette caminó unos pas[os] compensando los movimientos de la b[ar]ca con el balanceo de sus caderas.

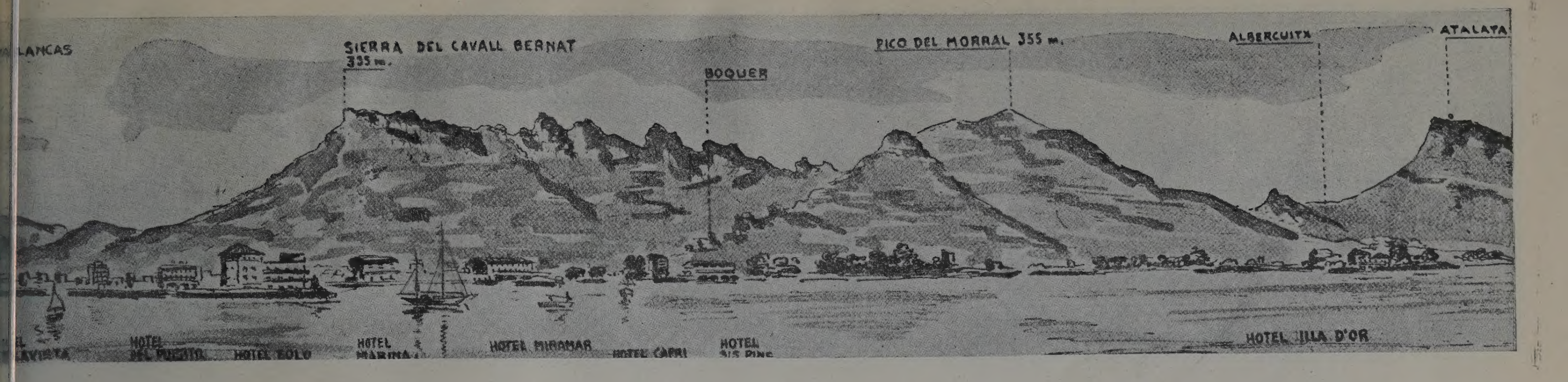
—De acuerdo, don Antonio. Si ... quiero decir, que no tiene usted raz[ón]. Pero ¿por qué tienen que dar una ... o lo que sea? ¿Para arruinarnos?

—Oye, ¿sabes qué te digo?—gr... Amadeo—. Que te compro tu parte ... esa Sociedad vuestra. Te la compro ... te dejas de bulos.

—La estamos aburriendo, Claudet[te].

—Oh, no, no. Me gusta oír hab... de negocios.

—Verás si a mí me arruina. ¿N... comprendes que no puede ser? Que ...



...bligarán a alquilar, pero también ...rmitirá que se alquilen amueblados ... dos años, con revisiones periódi... ...o subirán las rentas, o yo qué ...é.

...Amadeo.

...Perdona, maja. Tú, Santiago, ¿lo ...rendes, sí o no?

...Lo comprendo, pero no encuentro ...o para hacer todo ese cambalache.

...Amigo mío—don Antonio subió la ... por el cable—, y ¿qué razón ha... ...ara lo del plan? Ellos dicen que ...odíamos seguir así. Ellos, los jó... ... No lo discutamos. Quieren plan, ... plan. Ellos han estudiado más de ...ue yo pude hacerlo, ellos saben ...a economía por los libros, ellos, ... vulgarmente se dice, se las saben ... Pues que lo hagan. Afortunada...e—la voz de don Antonio se en...—, podemos confiar en ellos, por...eso sí, son honrados y no son ton... ¿Qué hacen sin nosotros?

...No entiendo—dijo Amadeo—. Aho...y yo, el que no le entiende a usted. ¿A que Javier sí me entiende?—me ...é en los codos y miré a don An...o, que se había quitado las gafas—. ..., veamos, ¿cómo harán algo sin nos...s? Nosotros somos la corriente y ... el cauce. Podrán llevarnos por al... sitio no muy agradable, pero si ...an desviarnos por donde no quere...ir, se exponen a quedarse en seco. ...corriente—don Antonio rió—. Y la ...iente es lo que hace al río. ¿Ver... Javier?

...Sí, don Antonio.

...Y con esto de las casas, igual. La ...e, de vez en cuando, necesita de ... medida semejante, de algo dema...co, porque la gente es muy bruta y ... cerril. A la gente hay que salvar... aun contra su voluntad. ¿No hay ...s por ahí, que se están quejando ...tinuamente de la incultura, de lo de ... escuelas y demás cantinelas? Pues ... ¡A obedecer a los que saben un ...o más que ellos! Y los que saben ... poco más, a aprender de nosotros, ... llevamos la carga y el borrico.

—¡Este don Antonio—Santiago dejó ...barra bajo el brazo de Amadeo—va ...a ministro!

—Que he leído, amigo mío, que he ...o. A Menéndez Pelayo no lo quito ... la mesilla de noche.

—Ah, Amadeo—dijo Claudette—, he ...minado ya la novela.

—Oye, y ¿está mejor que «Bonjour ...tesse»?

—En cierto sentido, me ha gustado más.

—Pero ¿es tan verde o no?

—Ay, hijo, a mí eso me tiene sin ...dado.

—Ya le dejaré yo a usted alguna bue... —don Antonio se levantó de la silla, ... soltar el cabo—. De las de antes de ... guerra. Yo no las leo, le advierto. ... ya sólo leo cosas serias y alguna ...liciaca para desengrasar. Fíjese, el ...o día me mandaron las obras de Ra...o de Maeztu, ya sabe usted quién ...digo.

—Alguien que era muy importante.

—Importantísimo. Le mataron los ro... Bueno, pues también me mandaron ...as policíacas, pero encuadernadas en ...l, como Obras Completas. Por fin, ... les ha ocurrido hacer las policíacas ... libro caro.

—Luego, te doy la de la Sagán.

—Gracias, Claudette. ¿Echamos la ca...? Y este tío, que no hace más que ...rmir.

—Déjale, hombre. No le despiertes.

...Amadeo había girado en redondo; en ... momento, aparecería la aldea en la ...usa línea de la costa. En los escasos ...encios, el motor sonaba con más ma...es, como si, a veces, la hélice se atas...se y otras se moviese en el vacío.

Juan GARCIA HORTELANO

...nio de 1961.

LA FILOSOFIA DEL LODO

Pesicomentarios a «Comment C'Est», 1961, de Samuel Beckett.

«De nobis ipsis silemus»

SOLO CABEN LAS LAGRIMAS inútiles, en la noche, o la carcajada gratuita, al alba; sólo nos queda el silencio, o el incesante hablar sin sentido, o la maldición, o el gesto vano. Arrojados en el lodo, de bruces, arrastrándonos torpemente, con nuestro saco al cuello, recordando imágenes falsas, inventando imágenes borrosas, en el fango, en la oscuridad, progresando en círculo, "sur le ventre dans la boue le noir je me vois ce n'est qu'une halte je voyage qu'un repos".

El anti-héroe de la última novela de Samuel Beckett avanza en el lodo, de bruces, de costado, pie derecho, mano derecha, pie izquierdo, mano izquierda, alto. Con poesía en los labios—"je suis resté lippu"—, como el viejo Hamm en el final de su partida, como Malone en su lecho mortuorio, como la voz profunda de "L'Innomable", que viene de Mahood, que viene de Worm, que aniquila a Mahood, que aniquila a Worm: "la tarde me murmura lo que la mañana me había cantado"—exclama el último de los superhombres beckettianos—. Pierna izquierda, brazo derecho, pierna derecha, brazo izquierdo, en el lodo, un tiempo enorme, alto. Con ironía genial: "vue de face la fille est moins hideuse"; con elegancia estética: "con gesto de dador de naipes que a veces se ve en algunos sembradores de cereales echo al aire las latas vacías caen sin ruido"; con lógica y matemáticas en ocasiones: "j'ai toujours aimé l'arithmétique". El peregrino beckettiano y sus cosas—saco, latas, abrelatas—se arrastra como un gusano en el barro negro, gris más bien, GRIS. Antes de Pim.

Tras cincuenta páginas de párrafos densos, sin puntos ni comas, el milagro imposible ocurre. Con Pim. "ganchuda para agarrar la mano se hunde no en el fango familiar una nalga él también de bruces". Con Pim; segunda parte del peregrinar: otras tantas páginas de murmullos y de esperanzas desesperanzadas. Después de Pim, tercera parte, lo mismo... todo queda igual, en el lodo, en la oscuridad, en el escremento: la condición humana.

Diríase imposible llegar más allá de la voz aquella de "L'Innomable", 1953. "...no hubo nadie nunca, sólo yo, nadie más que yo, nada más que yo, hablándome de mí mismo, sin poder parar, sin poder seguir, pero tengo que seguir, seguiré, sin nadie, sin nada, sólo yo, mi voz, dejaré de hablar, me callaré, voy a acabar, esto es el fin, el fin empezando, que no será un final..." Un pequeño agujero en el desierto. Y, sin embargo, Beckett nos ha llevado más lejos, un paso más un su profundización sistemática de la kópros humana. Hay algo aristocrático, por lo pasivo, en Mahood, en Malone, en Hamm, en Nagg y Nell, en sus cubos de basura. Worm, en su vaguedad sublime, es casi angélico. El anti-protagonista de "Comment C'Est", Pim, Bem y Bom—entre nosotros—son el puro estiércol con aspiraciones de abono. La condición humana.

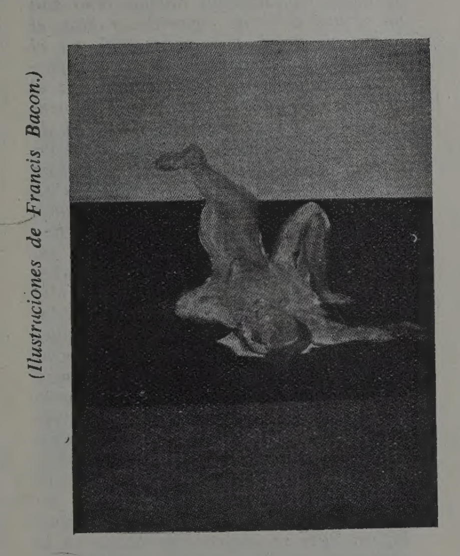
COMO HEMOS ESCRITO en otra parte—véase nuestro ensayo "En torno a la novela y al teatro de Samuel Beckett", publicado en "Primer Acto"—, el eje de la obra literaria de Beckett son sus novelas en francés: "Molloy" (1951), "Malone meurt" (1952), "L'Innomable" (1953) y ahora, después de la trilogía de los Molloy, Moran, Malone, Mahood y Worm, "Comment C'Est" (1961), con los Pim, los Bem y los Kram. "Murphy" y "Watt", novelas en inglés, son solamente tanteos literarios, y la obra teatral beckettiana, a pesar de su importancia, es una proyección escénica de los temas novelísticos, "En attendant Godot" (1952) en el mundo de "Molloy" y "Fin de Partie" (1957) en el de "Malone meurt". Las historias, las piezas en un acto y los dramas radiofónicos son variaciones marginales, más o menos alejadas del tronco, de motivos que aparecen en las cuatro novelas centrales.

A martillazos o con bisturí, sin crueldad ninguna, sin resentimiento, Samuel Beckett descuartiza al hombre, le disuelve en la nada. La primera etapa de la aniquilación progresiva del ser humano es la apatía radical de un Murphy, atado a su mecedora con siete bufandas para evitar, en lo posible, los más insignificantes movimientos locales. La segunda etapa es la parálisis física, el anquilosamiento de los miembros, la decadencia de las facultades mentales: Molloy en busca de su madre, Moran buscando a Molloy, Lucky siguiendo a Pozzo, Clov abandonando a Hamm. Luego viene la agonía de la muerte, lenta, pausada, recapituladora: Malone en la cama que fué de su madre, Nagg y Nell sin piernas en sus cubos de basura, Mahood desmembrado—excepto del miembro que antaño fué viril—en su tinaja, Krapp cabe su magnetófono. Por último, ahí está Worm que ya no existe, que es sólo una voz que no es de nadie, o un silencio que es de todos, sin principio ni fin, sin tiempo: "... il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des monts, tant qu'il y en a, il faut les dire..."

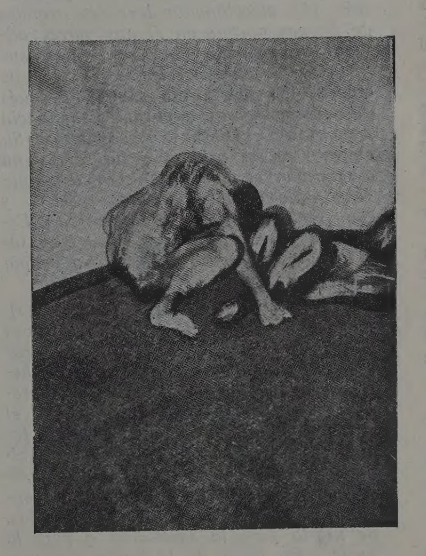
La voz del innombrable continúa hablando en "Comment C'Est", más depurada si cabe, más impersonal aún, abstractizando los viejos temas de "Molloy" y de "Esperando a Godot": "comment c'était je cite avant Pim avec Pim apres Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends".

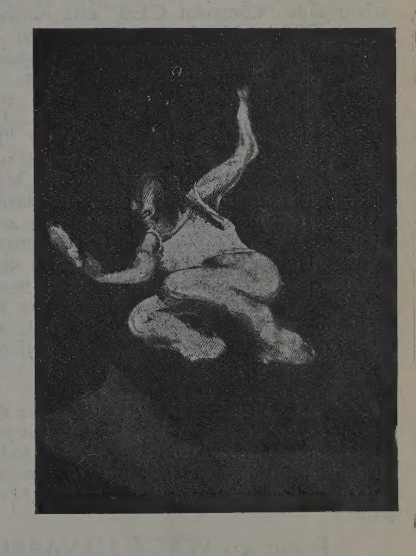
El pesimismo beckettiano se ha hundido más profundo en el lodo; el humanismo nihilista de Samuel Beckett se ha radicalizado y ha simplificado sus formas en un grado insospechado. Los objetos, por ejemplo, que siempre en Beckett resaltan en su absurdo, opacos, insólitos, de más: la mecedora de Murphy, la bicicleta de Molloy, la fusta de Pozzo, el paraguas-muleta de Moran, el bastón-gancho de Malone, el pito de Hamm, las llaves de Krapp, sombreros hongos, panamás, gorras a cuadros, botazas negras, botas amarillas, relojes desaforados, sobretodos fuera de contexto, cazoletas de pipa, guijarros queridos, perritos de trapo, bastos batines rojos, pañuelos ensangrentados—"¡Vieux linge! Toi, je te garde"—, cabos de lapicero, libros mayores, navajas de explorador... Ahora los objetos se han reducido a un triángulo: sacos, latas, abrelatas. Más misteriosos que nunca, más espléndidos en su superutilidad inútil, más grisáceos en el fondo negruzco del barro universal.

La aventura también se ha quintaesenciado: arrastrarse en el lodo, encontrar a Pim, martirizarle, ser abandonado por Pim, ser encontrado por Bom que se arrastra en el fango, ser martirizado, abandonar a Bom, arrastrarse en el barro... El héroe-gusano de "Comment C'Est" vive su vida en círculos que no se dilatan—como en el "Stundenbuch" de Rainer María Rilke—por encima de las cosas: en derredor de un descomunal boñigo, da vueltas desde hace miles de años, estrechando la circunferencia fatalmente, aproximándose fatalmente al excremento central. La condición humana.

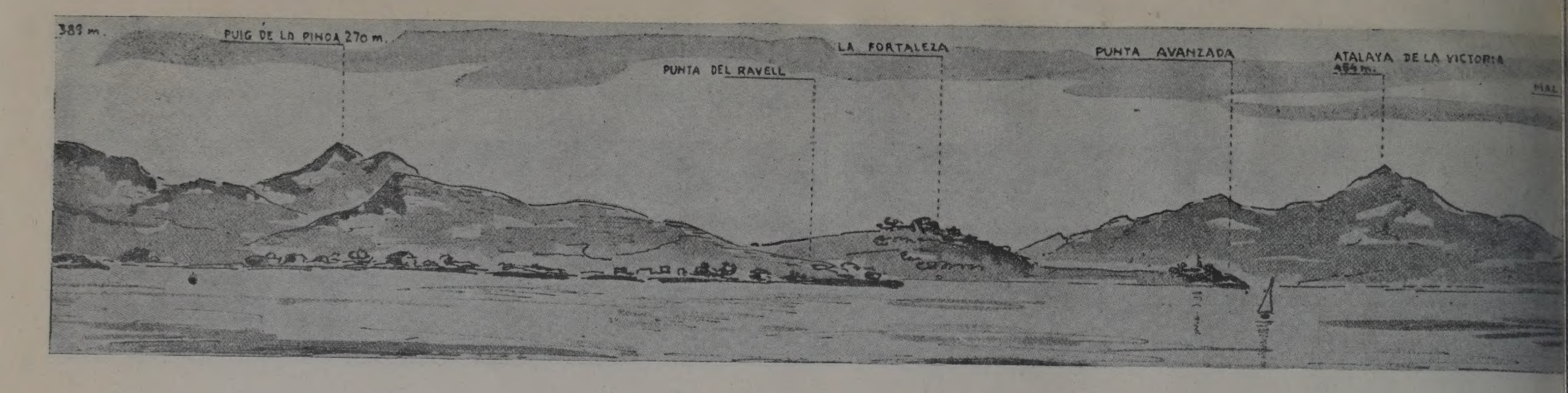


(Ilustraciones de Francis Bacon.)





ESTAMOS LEJOS de Hamm en su sillón de inválido, al final de la partida, vi-



viendo en un mundo rigurosamente parmenídico; los cielos, la tierra, el mar: como siempre, CERO, GRIS, "noir clair dans tout l'univers". Hemos llegado al viejo Heráclito, el plorón de Efeso. Antes de Pim, con Pim, después de Pim: todo lo mismo, la permanencia en el movimiento, el lodo impasible siempre distinto y siempre idéntico. "sur le bas-ventre boueux j'ai vu un jour faste pace Héraclite l'Obscur". Kram desde lo alto, con su lámpara, observándolo todo; Krim, el gran burócrata, levantando acta de que todo cambia para que nada cambie. "Pánta rei" "Pánta kópros". "tout seul et le témoin panché sur moi nom Kram... et le scribe nom Krim générations de scribes..."

Con su uña gigantesca, descomunal, en letras muyúsculas, el peregrino beckettiano graba preguntas en las posaderas de Pim: preguntas sobre la vida aquí, en el lodo, sobre la vida allá en lo alto, en la luz. Pim no sabe; ¿TU VIDA AQUI?—Pim contesta con un chillido agudo; ¿TU VIDA ALLA ARRIBA?—Pim no sabe, en lo oscuro, en el fango, no sabe de la luz. Silencios monstruosos. Tiempos enormes. *Nada* perfecta. Lágrimas en los ojos. Amor imposible.

Es inútil hacer preguntas; es inútil contestar. ¡Las viejas preguntas!; ¡las viejas respuestas! Pim se va. "en el mismo momento cuando abandonó a Bem otro abandona a Pim" "en el mismo momento cuando me junto con Pim otro se junta con Bem" "en el mismo momento cuando Pim me deja y se va hacia otro Bem deja al otro y se viene hacia mí" "en el mismo momento cuando Pim se junta con el otro Ben se junta conmigo". Eterno retorno; la condición humana. Miles de encuentros, miles de abandonos, miles de vueltas inútiles, agujeros en la nada, vacío.

En este punto termina la anécdota. La criatura de "Comment C'Est" está radicalmente SOLA. No hay arrastrarse en el lodo, ni encontrar a Pim, ni interrogaciones, ni uña larga, ni Kram, ni Krim, ni Bem, ni Bom. Todo ficciones de la voz incallable que habla desde la nada. La trilogía "Molloy", "Malone meurt" y "L' Innomable" termina aniquilando todos sus personajes, los Molloy, los Moran, los Malone, los Mahood y los Worm: "Et Basile et consorts? Inexistants, inventés pour expliquer je ne sais plus quoi." "Comment C'Est" finaliza en un delirio de cifras que se encuentran y se abandonan, que se martirizan y se aman, se preguntan y no se contestan: el 814.326, el 20.000.000, el 777.777, el 4...... "quelque chose la qui ne va pas",

LA VOZ BECKETTIANA, sirviéndose de visiones a lo Jerónimo Bosch, a lo Goya, a lo Francis Bacon, murmura en el lodo un poema sublime: el de nuestra desolación grandiosa. "E fango è il mondo" (Leopardi).

Francisco PEREZ NAVARRO

Inglaterra, Mayo 1961.

HOMENAJE A LOSADA

Un numeroso grupo de escritores y aficionados—pertenecientes a los sectores representativos de la vida intelectual argentina y latinoamérica, del comercio y del trabajo—rindieron un homenaje a don Gonzalo Losada el 22 de junio del año en curso. El acto, celebrado en el Hotel Español, Avenida de Mayo, 1.202, es un reconocimiento a la labor de Losada por la divulgación cultural.

La invitación fué firmada, entre otros, por Rafael Alberti, Enrique Azcoaga, Ricardo Bastid, Francisco Luis Bernárdez, Blanco Amor, Mario Cabré, Jorge Luis Borges, Arturo Capdevila, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, etc.

LOS DOS BORGES

Es cierto que he criticado a Borges, en ocasiones duramente, sobre todo a propósito de su menosprecio por el pueblo. En numerosos reportajes y en algunos ensayos he expresado, asimismo, mis discrepancias estéticas, y mi teoría sobre el mal que puede hacer a las jóvenes generaciones literarias tomar su actitud frecuentemente lúdica y bizantina como un paradigma. Pero siempre he repetido que le debemos cuentos y poemas que pasarán a la historia de nuestras letras, aunque (y eso es significativo) son precisamente aquellos que están exentos de los vicios que muchos de sus superficiales admiradores consideran sus virtudes. Y también he reiterado que todos los escritores que vinimos detrás de él le debemos admirables lecciones de estilo y memorables hallazgos lingüísticos. No obstante eso, o por eso mismo (ya que, como dice Proust, casi todos los «aunque» son «porqués» desconocidos), he creído imprescindible poner en guardia a los jóvenes escritores contra sus cantos de sirena, tanto más peligrosos cuanto más fascinantes.

ES SIGNIFICATIVO QUE para Borges el más grande escritor argentino no sea Sarmiento o Hernández, sino Lugones. «El genio de Lugones es magníficamente verbal», afirma en la primera y más definidora frase de su ensayo; tanto sus críticas como sus elogios posteriores son variaciones de esta proposición. (Es aleccionador leer este trabajo de Borges porque en él nos parece advertir sus propios y más recónditos sentimientos de culpa.) A propósito de Los crepúsculos del jardín (1905)*, después de señalar versos admirables, denuncia portentosas cursilerías. Y comenta: «Su empeño es ser original y no se resigna a sacrificar el menor hallazgo, o lo que él considera hallazgo. Cada adjetivo y cada verbo tiene que ser inesperado. Esto lo lleva a ser barroco, y es bien sabido que lo barroco engendra su propia parodia.»*

Borges, a través de él [de Lugones], está manifestando una suerte de tortuosa autoacusación. Pues dice en el mismo ensayo: «Lugones encarnó en grado heroico las cualidades de nuestra literatura, buenas y malas. Por un lado, el goce verbal, la música instintiva, la facultad de comprender y reproducir cualquier artificio; por el otro, cierta indiferencia esencial, la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla... En lugar de la inocente expresión tenemos un sistema de habilidades, un juego de destrezas retóricas. Raramente un sentimiento fué el punto de partida de su labor; tenía la costumbre de imponerse temas ocasionales y resolverlos mediante recursos técnicos... Cíclicamente surgen poetas que parecen agotar la literatura, ya que cifran en ellos toda la ciencia retórica de su tiempo; tales artífices, cuyo fin es el estupor, acaban por cansar. Ya Samuel Johnson observó que el asombro es un placer trabajoso. La obra que maravilla a una generación suele parecer fría y hasta poco ingeniosa a las venideras, interesadas en otras novedades o novelerías.»

Todo este comentario está revelando la secreta estética borgiana—y también su ética literaria—por paradojal y hasta masoquista modo: para quien conozca la obra de Borges, hay palabras reveladoras: «goce verbal», «artificios», «cierta indiferencia esencial», «sistema de habilidades», «juego de destrezas retóricas», «recursos técnicos», «ciencia Retórica», «artífices», «fría y poco ingeniosa», «novedades o novelerías», «estupor».

PIENSA BORGES QUE la clave para enjuiciar a Lugones es Flaubert, cuya doctrina y cuyo destino, más que su obra, considera ejemplares en la literatura de nuestro tiempo: Flaubert—afirma—consideraba que hay un modo de decir cada cosa y que es deber del escritor descubrir ese modo único. Postuló, además, una armonía preestablecida de lo eufónico y lo exacto y se maravilló que la palabra justa fuera, invariablemente, la musical: «El mot juste de Flaubert no es necesariamente la palabra anómala o asombrosa, pero bajo la pluma de Lugones, el mot juste degeneró en el mot surprenant, y la página proba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos aptos para conmover o para disuadir que para deslumbrar. Su literatura, por exceso de aplicación o por una aplicación perversa, quedó así maculada de vanidad: detrás de los epítetos inauditos y de las metáforas alarmantes, el lector percibe, o cree percibir, ese grave defecto moral.»

¿No podríamos decir lo mismo para muchas páginas de Borges?: «La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni el sentimentalismo ni el miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.» Fragmento que a la vez revela la capacidad de Borges para el hallazgo poético (la indiferencia del mundo, en la forma atroz de un nuevo aviso de cigarrillos) y su por momentos irrefrenable preciosismo.

Habría que decir... que, así como hay dos Flauberts, hay dos Lugones. Y así como Borges admira al Flaubert-orfebre que hemos condenado (pasando por alto o quizá lamentando al creador de Madame Bovary); así, de los dos Lugones nos propone el más deleznable, mientras deja en la sombra al poeta que alcanzó la más alta jerarquía cuando se despojó de las tentaciones de mera belleza verbal, para expresar sus angustias, sus esperanzas y tristezas de simple ser humano. En sus últimos años retorna (literariamente) a su patria, después del largo periplo de países exóticos y mitologías. Pues se vuelve a la patria en la madurez por la misma razón que se vuelve a los padres, después de esa separación generalmente rencorosa que nos aleja de ellos hacia tierras y seres extraños:

En la Villa de María del Río Seco,
Al pie del cerro del Romero, nací.
Y esto es todo cuanto diré de mí,
Porque no soy más que un eco
Del canto natal que traigo aquí.

PERO LO CURIOSO ES QUE casi podríamos parafrasear todo esto para el propio Borges, ya que también hay dos Borges, y el que exaltan sus imitadores es el más deleznable, como siempre pasa, ya que lo verdaderamente grande es lo inimitable. Y, como decía al comienzo, parece haber en el ensayo sobre Lugones una secreta y tortuosa autoacusación, cuando denuncia el preciosismo y la belleza verbal en el maestro. Al lado del Borges que no retrocede ante una «candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió», existe el gran poeta que en memorables versos de austera belleza nos ha conversado de los patios de la infancia, de los [...] lancólicos barrios, de la pampa de [...] pasados; el poeta que en algún [...] nos ha logrado transmitir la nost[...] por el infinito, la tristeza de la fin[...] el culto del coraje o la amistad. [...] debería ser este Borges desprovisto [...] vanidad y de juego, de preciosism[...] de mera literatura el que festejáran[...] Pero parece imposible. La fama es [...] conjunto de equivocaciones, y mu[...] menudo un artista es alabado por [...] que en realidad lo debilita. A este h[...] bre que por encima de todo es un [...] ta, se pretende verlo como a un m[...] físico, cuando su filosofía no admit[...] menor prueba de rigor. A este poeta [...] paz de poemas memorables se lo c[...] bran por sus meros juegos de inge[...] por esos relatos que a lo más pe[...] necen a esa literatura lúdica y bizan[...] que constituyen el lujo (pero tamb[...] el defecto) de una gran literatura.

Su obra de ficción parece coloc[...] fuera del espacio y del tiempo, en [...] suerte de topos uranos en que los s[...] de carne y hueso están remplaza[...] por símbolos, para desenvolver inge[...] sas tramas geométricas. En aparien[...] la literatura de Borges es de índole [...] tafísica, pero en rigor sus dilemas [...] meros juegos de ingenio. En sus r[...] tos no hay verdadera vida ni verdad[...] muerte. En Tres versiones de Judas *[...] dice que para Nils Runeberg su in[...] pretación de Judas fué la clave que [...] cifra un misterio central de la teolo[...]*



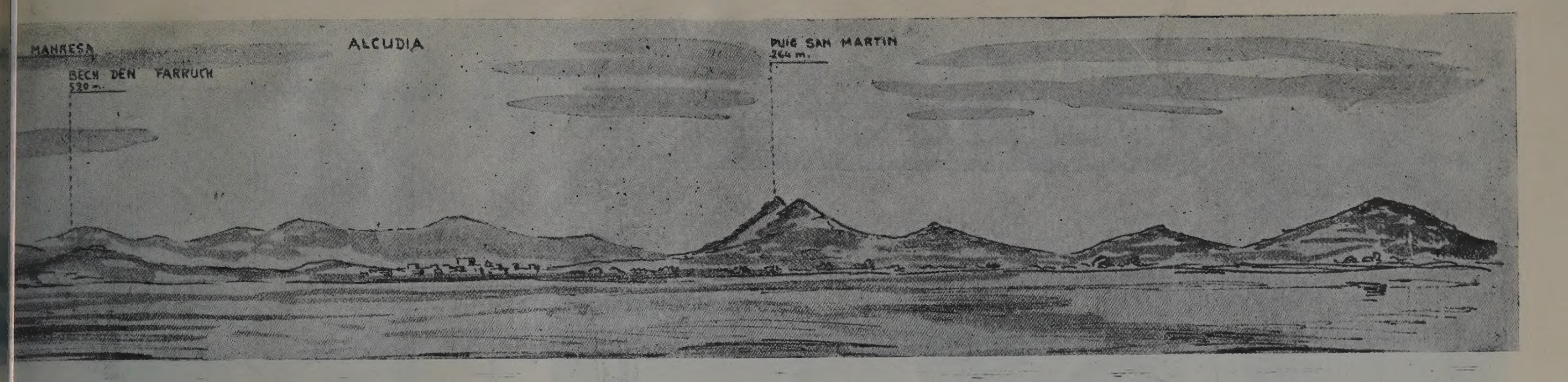
Italo Calvino.

fué motivo de soberbia, de júbilo y [...] terror: justificó y desbarató su vida; [...] ella habría aceptado la hoguera. P[...] su autor (él mismo lo confiesa), s[...] «ligeros ejercicios inútiles de la ne[...] gencia o de la blasfemia». La teolo[...] de Borges es el juego de un descre[...] y la materia de una literatura precio[...] Hay, en el fondo de él, un horror p[...] la sangre y por la vida.

En uno de sus poemas narra la mu[...] te de Laprida con estas significati[...] palabras:

Zumban las balas en la tarde últim[...]
Hay viento y hay cenizas en el vien[...]
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos venc[...]

....



que anhelé ser otro, ser un hom- [bre
tencias, de libros, de dictámenes,
abierto yaceré entre ciénagas;
e endiosa el pecho inexplicable
ilo secreto. Al fin me encuentro
i destino sudamericano.

*la violencia y la brutalidad del
fáctico, corre a refugiarse en su
le marfil, y allí como un matemá-
uro que trabaja con los transpa-
verités de raison, se entrega a
go leibniziano; y los dramas en
ombres de carne y hueso luchan,
y mueren, en medio del caos y
tingencia, son sustituidos por be-
latos que semejan teoremas. En
uerte y la brújula no se cometen
tos reales—¡Leibniz no lo permi-
se demuestra un teorema; la ciu-
n que Red Scharlach comete sus
es es irreal; los nombres de sus
son fantásticos, los apellidos de
bitantes increíbles, la frialdad de
ovimientos inhumana. Pues no es
cología sino la geometría del sis-
lo que interesa al autor. Claro que
ímenes de Scharlach deben come-
en alguna parte, pero es en una
de Buenos Aires donde todo ha
o suficientemente generalizado co-
ra ser geometría, no mera geogra-
historia. El cuento podía haberse
tado con las clásicas palabras del
rso matemático: «Sea una ciudad
alquiera.»*

*RA ESTE GENERO de escritor,
ico digno de una gran literatura
espíritu puro; cuando lo único
de una gran literatura es el es-
impuro, es decir el hombre, el
re que vive en este confuso uni-
heracliteano, no el símbolo que
en el cielo platónico. Puesto que*



Irish Murdoch

*aracterístico del ser humano no es
spíritu puro, sino esa oscura y des-
adora región intermedia que pode-
llamar alma, en que acontece lo
grave de la existencia: el amor y
dio, el mito, la ficción y el sueño.
a de lo cual es estrictamente espí-
sino una vehemente y turbulenta
cla de ideas y de sangre, de volun-
s conscientes y de ciegos impulsos.
bigua y angustiada, el alma sufre
e la carne y la razón, dominada por
pasiones del cuerpo mortal y aspi-
o a la eternidad del espíritu, per-
amente vacilando entre lo relativo
absoluto, entre la corrupción y la
ortalidad, entre lo diabólico y lo
no.*

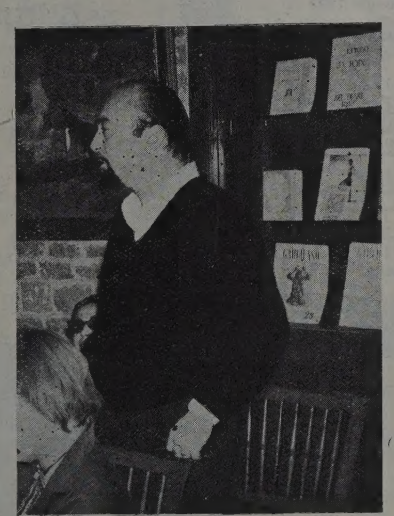
Ernesto SABATO

36 años en la poesía

NOSTALGIA de Europa, el Modernismo—que propició *La urna* y el *Lunario sentimental*—llenaba todos los géneros literarios. Se escribía una prosa densa, agobiante y barroca, cuyos defectos y virtudes quedaron en libros como *Las fuerzas extrañas* o *La gloria de don Ramiro*. Era imperioso, entonces, servirse de los avances técnicos que acrecían el oficio de las letras y volver a las fuentes argentinas; emplear una temática que arraigando en la pampa y en la hondura porteña, rescatara el espíritu que alentó en las mejores estrofas de José Hernández o Estanislao del Campo.

ERA éste el panorama que encontró Jorge Luis Borges en 1923, al regresar a Buenos Aires. En España frecuentó a Gómez de la Serna—en su tertulia del café Pombo—, a Gerardo Diego y Guillermo de Torre, que, a la sombra de Vicente Huidobro, habían forjado el Ultraísmo, escuela poética que aceptó los poemas iniciales del joven argentino. En Suiza, Borges percibió las tentativas del nuevo arte europeo, una firme orientación filosófica, el conocimiento de varios idiomas y muchas literaturas.

Ya en su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, Borges mostraba algunas de las constantes que en lo futuro regirían su estilo. Movidos por un afán expresionista —primer contacto con las ideas alemanas—estos poemas, próximos al idealismo berkeleyano, que mezclaron calle y paisaje con sentimientos metafísicos, reflejaban la sombra de Quevedo en la rigurosa sequedad, en la sintaxis de abolengo latino, aunadas al desdén por las sonoridades que agotó el Modernismo.



Melvyn Lasky

Borges singularizó su Ultraísmo aboliendo la ornamentación y el estribillo confesional—llevados a sus últimas causas por Alfonsina Storni—, eliminando los nexos y los adjetivos innecesarios. De ese modo, la lírica se reducía a su elemento esencial: la metáfora. Esa actitud sabiamente rebelde la expresaría Borges en las revistas *Nosotros* y *Martín Fierro*, en cuyas páginas comenzaron los escritores que hasta hoy son las figuras máximas de la literatura argentina: Ezequiel Martínez Estrada, Ricardo Güiraldes y Eduardo Mallea, entre los prosistas; y los poetas Francisco Luis Bernárdez, Ricardo E. Molinari y Leopoldo Marechal.

En *Fervor de Buenos Aires* predomina el desmedido afán de trascender corrientes anteriores. Ese tono de búsqueda no impide que se logre una excelente serie de poemas—más cerca de la inteligencia que de la pasión—. En la amplia noche urbana, calles, patios, jardines y suburbios son descritos en líneas iluminadas por exactas metáforas que juntan palabras nunca antes asociadas. Como López Velarde, Borges escribe por encima del lenguaje que usaron sus antecesores. Aquello que para el nuestro significó la provincia, Jerez de Zacatecas, fué para el argentino cada rincón o calle de su puerto. El empeño común fué irrealizar lo real (o inversamente, dar realidad a un mundo de apariencias), convertir el orbe cotidiano en un orbe esencialmente artístico. Posterior algunos años a López Velarde, Borges lo aventajó en su conocimiento de Apollinaire, Marinetti, los metafísicos ingleses y Ramón Gómez de la Serna, cuyas *Greguerías*—ya no puede dudarse—remozaron el idioma poético moderno.

Dos años más tarde, *Luna de enfrente* acendra la conquista de un vocabulario que se elabora sobre el sustrato popular. Como en el otro libro, el título denuncia las intenciones del poeta: se trata de desligar la poesía del tono hierático que la apresó en pasadas décadas. Lo diario, lo trivial, tienen cabida en el poema si se someten a una laboriosa artesanía. Por otra parte, corre en ciertas páginas un vigoroso aliento que ya anticipa ciertas direcciones de la lírica hispanoamericana.

Tras *Cuaderno San Martín*, publicado en 1929 (posterior a tres libros de ensayos: las primeras *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*), Borges comienza un receso en su trabajo poético. Algunos de sus temas nacionales —la evocación de los antepasados, guerreros y caudillos de las guerras civiles o la renovada visión de algunos sitios de Buenos Aires—son frecuentados nuevamente. Lo más notable de este tomo es la *Fundación mitológica de Buenos Aires*, leyenda que se adhiere al humor, a la invención, al desplazamiento y la multiplicidad de los tiempos. Aquí está, en buena parte, el Borges que más tarde inventará sus sorprendentes ficciones.

Antes de escribir en 1934 *Two english poems*, Borges publica tres libros de severa, iluminada prosa: *Evaristo Carriego*, *Discusión*, *Historia Universal de la infamia*. Al redactar en un idioma ajeno, Borges lleva sus versos a una categoría de pasión que no es frecuente en sus escritos. Los poemas ingleses figuran entre las más hermosas páginas del gran escritor.

EN *La noche cíclica* Borges versifica un asunto que con frecuencia vemos en sus libros: la teoría que Schopenhauer formuló como el Eterno Retorno y que aparece por primera vez en el *Timeo* de Platón. Cumplido un ciclo, los planetas regresan a su posición original: la historia, entonces, se repite minuciosamente. (Pitágoras y los alumnos de la Escuela del Pórtico observaron también esta doctrina que durante el esplendor romano halló eco en las ideas de Cicerón.)

Borges se muestra escéptico ante esta rotación; mas para él toda noche es idéntica, pues lo encuentra en una esquina de Buenos Aires, en la vana madeja "de calles que repiten los pretéritos nombres...".

Cielo e infierno lo han preocupado a lo largo de una vida "consagrada a la lectura y a la perplejidad metafísica". En el poema que rotulan las improbables regiones, Borges niega el fuego infinito y los esplendores celestiales. El premio y el castigo estarán en la visión de un rostro incorruptible que será "para los réprobos, infierno; para los elegidos paraíso".

El *Poema conjetural* cuenta en endecasílabos un destino sudamericano. Antes de morir, "el íntimo cuchillo en la garganta", Francisco Laprida ve justificarse su existencia por el momento del final.

Nube, océano, lágrima, origen cosmogónico, casa del monstruo y de la pesadilla, metáfora del tiempo "que nos hiere y que huye", la múltiple visión del agua vertebra el *Poema del cuarto elemento*. En sus nueve cuartetas rimadas reaparece una tendencia quizá originada por los versos de Martínez Estrada. Concluyen los 36 renglones con esta invocación: "Agua, te lo suplico. Por este soñoliento enlace de numéricas palabras que te digo. Acuérdate de Borges, tu nadador, tu amigo. No faltes a mis labios en el postrer momento."

Como para todos los hombres, el universo fué dicha y dolor para el borrado poeta que inspira el trabajo siguiente. Su nombre será letras en un índice, pero aquel que no conoció la gloria- "que acaba por ajar la rosa que venera"- "oyó una tarde al ruiseñor de Teócrito".

LA última y mejor parte del libro que reúne su poesía comprende íntegramente poemas escritos durante 1958.

De los cuatro sonetos originariamente aparecidos en *Sur* (núm. 253), *Una brújula* afina el panteísmo en rimas cuya expresividad puede parecer ripiosa a un lector poco atento. Lo cierto es que el tema se vierte en un soneto estricto, de tal depuración que no es hipérbole calificarlo de perfecto. *Una llave en Salónica*, es el drama de la Diáspora. Los sefardíes arrojados de Toledo son los mismos judíos que las legiones romanas expulsaron de Jerusalén. *Un poeta del siglo XII* recibe de Apolo un arquetipo y crea una nueva forma, mezclando en catorce renglones tercetos y cuartetos. *Un soldado de Urbina* recorre su dura España sin esperar que vuelva la gloria que lo cubrió en Lepanto. No sabe que posee una música interna, que Don Quijote y Sancho ya transitan sus sueños.

En *Baltasar Gracián*, el Borges humorista de *Dos fantasías memorables* y *Seis problemas para don Isidro Parodi* (hechos en colaboración con Adolfo Bioy Casares, autor también de excelentes ficciones) escribe unas cuartetas hábiles, retóricas que, en rigor, casan muy poco con la poesía. *Un sajón* pisa el suelo sobre el cual sus hijos engendrarán a Inglaterra, creando una lengua que el tiempo exaltará "música de Shakespeare".

Hay en este libro dos grandes poemas: *El tango* y *Límites*. Lamento, daga, blasfemia, herida, provocación, ráfaga, el tanto desafía "los atareados años", crea un pasado irreal, "un recuerdo imposible de haber muerto peleando en una esquina del suburbio". (Esta clase de muerte es obsesiva en Borges. Mientras su niñez transcurría en la biblioteca que abasteció sus primeras ensoñaciones, a pocos metros, en Palermo, los hombres se probaban en el entrevero, daban al malevaje una perdida y cruel canción de gesta. La porción misma que finaliza *El tango* tiene variantes en prosa. Revísese el cuento *El sur*, la biografía de Carriego y el guión de cine *Los orilleros*.)

Límites es el poema del desprendimiento, de la aniquilación. La muerte gravita sobre aquel solitario cuya inabarcable compañía ha sido Buenos Aires, y la premonición del fin halla un acento que sólo es dable encontrar en los estremecidos poemas de Vallejo: "Creo en el alba oír un atareado rumor de multitudes que se alejan. Son los que me han querido y olvidado; espacio y tiempo y Borges ya me dejan."

TREINTA y seis años en la poesía de Borges ayudan a completar la imagen de un clásico viviente, y entregan, revisada, la obra de un escritor que es, por muchos motivos, un modelo absoluto para el trabajo literario.

José Emilio PACHECO



FERRAZ 13
MADRID 8

INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL

Ref. 4. JGD/cs

Tengo el gusto de manifestar a V.S. que la Comisión de Literatura Juvenil e Infantil de este Instituto, de conformidad con el fallo del Jurado calificador del Premio "Lazarillo 1961", ha acordado conceder el Premio Lazarillo para editores a Ediciones Doncel, por la labor desarrollada durante los años 1959 y 1960 en pro de la literatura juvenil e infantil y especialmente por su colección "La Ballena Alegre".

Lo que me complazco en poner en su conocimiento a los efectos oportunos.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Madrid, 2 de mayo de 1961

EL SECRETARIO DEL CONSEJO
DE ADMINISTRACION

Fdo.: José Miguel de Azaola

INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL
2 MAY 1961
SALIDA
N.º 6917

Sr. Director de EDICIONES DONCEL.- Víctor Hugo, 3.MADRID

Nombre ....
Calle y n.º ....
Ciudad ....

Solicito ser inscrito como SOCIO FUNDADOR DEL CLUB DEL LIBRO JUVENIL «LA BALLENA ALEGRE», con derecho, por ello, a recibir con un mes de anticipación a su venta en librerías, con el 25 por 100 dereduccionsobre el P. V. P. por suscripción prepublicación. los libros anunciados para el año 1961

.................., ... de .... de 1960
Firma,

DONCEL - Reina, 33. Teléfono 231 24 02 - 3 -

ESPAÑA-EUROPA

Enrique RUIZ GARCIA

AL ES LA HORA ESPAÑOLA?

uál es nuestra hora?

iesde luego, la que, de manera tan rápida, nara de Comercio se apresuró a pedir que retrasada (la dilatación en el cambio de o) poniendo por medio ese veraneo español arece agostarlo todo: las alarmas, los ries- s insatisfacciones...

es cierto que en cada verano español pa- xistir una situación límite: alguna «crisis» se ha producido, alguna intención de re- que se dejó para septiembre y que en sep- e se trasladó, como un balón de oxígeno, Navidades, con el objeto de dar la vuelta rar—con un guiño picaresco—a la llegada tición de otro verano?

sto es verdad en cuanto a las resistencias ncuentra la alteración de un horario (el mpide, efectivamente, «aclaraciones» del pa- ia interior del trabajo, no menos cierto idénticas reservas concita la hora del ajus- ntegración de España a Europa. ¿Por qué? mentalmente porque aislacionistas autár- y conformistas viven bien a la sombra de iple dimensión económica y social, y preten- acer suyo, con su pequeña tropa de satisfe- el área grande, el campo dilatado del pueblo ol, más moderado, racional y reformador que a de sus minorías dirigentes, y que no tiene go más que su pobreza: las 14.322 pesetas **apita** que le correspondieron (en pesetas de año) en la coyuntura de recesión 1960.

s ese mismo 1960 durante el cual, por vez ra en muchos años, se produjo un descenso renta nacional que alcanza al 5,9 por ciento **s cifras definitivas para el año 1959 ascen- n a 310.789 millones de pesetas mientras as estimaciones para 1960 se elevan (Infor- el Banco Central) a 292.434 millones»**—, los ficios bancarios fueron más elevados que a.

los españoles vieron descender su poder ad- tivo y nivel de vida en un 6,6 por ciento, currió lo mismo con la clase superior, con **iotables** de los sectores económicos de la a y el Monopolio, que pudieron terminar o con un suspiro de satisfacción, al obtener ficios que llegaron «a superar el cincuenta ciento de sus respectivos capitales».

cho, por otra parte, que no es nuevo. Los iráticos Fuentes Quintana y Velarde Fuer- a habían escrito, en ocasión anterior, pareci- afirmaciones al hacer balance de esos por- ajes: **los beneficios sobre el capital desem- ado no eran más que un 9·78 por ciento en de un 16,34 por ciento en 1922, y de un por ciento en 1935; para ascender, ininte- pidamente, a un 47·78 por ciento en 1955.** de extrañar que en el año de la recesión se n fortalecido los dividendos de los más es?

ro si no sorprende el hecho en sí, ¿cabe pen- que ese grado de «diferencias irritantes» a servir de supuesto moderador, de área de uio nacional cuando el pueblo, el español io, está dispuesto a aceptar el compromiso s riesgos que acarreasen su incorporación a pa? Evidentemente algún resorte no fun- a, puesto que la crisis del sector más amplio pular del país (que no protestó de las «di- tades» en 1959 y 1960, porque en lo profundo u sentimiento tenía la convicción de que era iso apurar ese trance para ver mejores días) ce como contrapunto el enriquecimiento y la liación de beneficios en el sector que mejor iera podido soportar el peso de la recesión... último trance, las dificultades deben repartir- egún la **fuerza**, de acuerdo con la capacidad esistencia y el volumen de las reservas. Esto ha sido así.

n líneas generales, los más beneficiados por mpunidad económica son los que hacen **fren-** los que **resisten** y piden un plazo más al tiem- antes de la inclusión de España en la Comu- ad Europea, en tanto que los Sindicatos, las zas populares aceptan, con mayor visión del npromiso histórico, las razones de la apertura.

STATUS ECONOMICO DEL PAIS

n 42,3 por ciento de nuestra población acti- —4.783.339 personas—pertenece al sector agrí- a. Alrededor de 3.400.000 están comprendidas el sector industrial (un 29.5 por ciento) y os 3·200 000—un 28·1—corresponden al bloque los servicios.

sas tres cifras, cada una desde su nudo arte- l, repesentan el sector activo, la base laboral la vida española: es decir, los **trabajadores** pañoles en sus distintas calificaciones... ¿Qué resentan en el juego europeo?

España está instalada, aún, en los supuestos nómicos de lo que viene llamándose la Europa ridional como contraste y contrapeso de la ropa Septentrional, en la que discurren, de ma- ra más o menos concreta, la Zona de Libre mercio y la Comunidad del Mercado Común.



España sigue siendo, por su naturaleza y por el porcentaje de sus exportaciones, un país agrícola y semidesarrollado. La participación de la agricultura en la renta nacional, para el conjunto de los países de Europa Meridional, puede considerarse de un 31 por ciento, en tanto que es del 28 por ciento en España, del 25 en Chipre y del 35 en Grecia. Para Francia, sólo de un 13 por ciento.

El Consejo Social Sindical considera que los excedentes de la mano de obra campesina ascienden **a un millón ochocientas mil personas**, lo que representa, tácitamente, la existencia en nuestro universo laboral y social de casi dos millones de proletarios del campo que en gran número de ocasiones, son jornaleros de temporada y la masa (no escrita) del paro.

LA DISTRIBUCION

En lenguaje fiscal—lo que ratifica la versión sindical—sólo 3·350.000 campesinos, en números redondos, está sujeto al impuesto. El resto son, repetimos, los jornaleros o los pequeños propietarios de un minifundio mísero, que ni tan siquiera pueden dar cuenta de sí como propietarios. Baste considerar, por ejemplo, que el 2,7 por ciento de aquéllos, **representan el 48,7 por ciento de la renta imponible.**

Y esto no es suficiente. Es preciso apurar la situación para ver la «nuestra» real. Así vemos que el 63,5 por ciento de los campesinos sometidos a la regla fiscal **no representan nada más que el 14,7 por ciento** de la renta. De ellos el 17,5 por ciento no paga más que entre las 200 y las 300 pesetas; un 21,1 por ciento contribuye con una cantidad que oscila entre las 300 y las 500 y, por último, el 24,9 por ciento representa el 8,6 por ciento del líquido imponible .

La división de la renta agrícola (algo menor de un tercio del producto nacional bruto) por persona **activa**, viene a ser de unas 25.400 pesetas anuales, pero la extrema injusticia en el reparto de las posibilidades acarrea una tal desproporción, que no tiene nada de extraño que el jefe del Estado, en su viaje por Andalucía, se haya visto obligado a denunciarlo con estas palabras: «... en este viaje, como en otros, me he apercibido de la persistencia de muchas injusticias sociales, de grandes diferencias irritantes. Y por ello invoco al señorío de Andalucía, a la generosidad de los hombres de esta tierra, a los que les hemos salvado en sus posesiones y en sus bienes para que con espíritu cristiano colaboren en la justicia social...»

El punto de partida es el anteriormente citado, y de cara a Europa, nuestra realidad agraria es determinante, pues no sólo representa el 27 ó 28 por ciento de la renta nacional, **sino también el sesenta por ciento de nuestra exportación**.

Y como resulta que, en gran parte de los casos, muchos productos básicos de esa exportación dependen de estructuras oligárquicas (las naranjas, el aceite de oliva y los vinos) ocurrirá que venimos a estar situados ante una sola y grave conclusión: la necesidad de clarificar, hasta su raíz, un sector nacional tan vario y complejo, que es el de mayor volumen humano, el de mayor excedente y proletarización, del que sabemos menos (su consumo no llega a un quince por ciento) y el que proporciona, no obstante, la más amplia dotación de divisas.

LO QUE DICEN LOS IMPORTADORES EUROPEOS

No hace muchos meses, en el curso de un viaje por Alemania, Enrique Llovet (el lúcido **Marco Polo**) y quien firma este artículo, hemos tenido ocasión de escuchar, en su nido de «águilas» comerciales, a los importadores alemanes de fruta. Lugar de la cita: el comedor de la Cámara de Comercio de Hamburgo. La ciudad, huelga decirlo, es el puerto de atraque y distribución de la carga frutera del continente. Pues bien, en opinión de aquellos hombres—fundamental para nosotros, ya que ellos adquieren casi la mitad de nuestra cosecha de naranjas—de seguir orientándose nuestra exportación por el camino del «vive como quieras», es decir, si seguimos dependiendo de la actitud de los hábitos de los grupos oligarcas que estructuran nuestra potencia frutera, vamos a ser desalojados de Europa.

—¿Por qué?

Porque—transcribo sus palabras—ni nuestros precios, ni nuestros productos, ni nuestro sistema comercial es apto para la empresa actual, es decir, para las necesidades y apetencias comerciales de 1961, en que es preciso ofrecer, racionalmente, un producto, un peso y un precio aptos para la competencia.

—¿Nuestras naranjas siguen siendo buenas?

—Sí, desde luego. En sabor y en calidad son de primera clase. Pero su **variedad** es contraria a las posibilidades del mercado. La multitud de grupos de exportadores y la inclinación a desentenderse del conjunto no es menos grave.

—Aclaren la situación.

—Los israelíes producen ya un solo tipo comercial de naranja: la **jaffa**. Hoy lanzan al mercado 12 millones de cajas y están dispuestos a elevar el tope, para 1962, a quince millones. Pero en último trance, igual ocurre con otros países que han **tipificado** sus frutas, proporcionando aun la misma Norteamérica sólo dos grandes naranjas de tipo comercial: **Sunkist** y la **Red Ball.**

—¿A qué causa, dada su experiencia del mercado naranjero español, atribuyen ustedes esas actitudes?

—En nuestra impresión, la razón fundamental obedece a la impunidad en que se desenvuelven, y a la importancia que tienen en su país, los grupos «poderosos». Con tal de no enemistarse con ellos se les deja vivir a su capricho. Las consecuencias, dado el grado de desarrollo del Mercado Común y la competencia israelí y africana, pueden ser funestas. Les podemos decir que nosotros estamos ya cansados de esta situación...

Al margen de que pueda existir una ostensible tensión «comercial» en las declaraciones de los importadores de naranja hamburgueses, apenas cabe dudar de que su opinión refleja, en cierta medida, inquietudes que nos son meridianamente claras a los demás. Léase: el choque constante con unas estructuras **inmovilistas** que no quieren modificar nada y que, en virtud de esa cerril y rural tensión oligárquica, hacen difíciles los movimientos y los impulsos hacia adelante que se modelan hoy, plásticamente, sobre la geografía universal: hasta que los pueblos más apartados de nuestro mundo hispánico.

Siendo, pues, la agricultura uno de los pivotes esenciales de nuestra economía, no cabe duda que cualquier alteración del **status** económico interior o del **status** económico internacional exigirá plantearse, en serio, la reforma agrícola y la preparación y tecnificación del hombre del campo. Esta última sí es, a escala honda, una verdadera revolución.

Por tanto, es preciso poner a este sector en vilo, ante ese inmenso acto mundial que es la Comunidad Europea, y con la que sostiene la más alta vinculación. Y ponerle en vilo ante su responsabilidad y su opción, pues si bien las carecterísticas de nuestra producción no son en exceso optimistas (salvo en los productos de exportación, nuestra agricultura se dedica a sostener un sistema de autoabastecimiento de cereales) el ingreso de España en el Mercado Común sería, con palabras del informe del Banco Central, «altamente beneficioso. El nivel de vida de la población española no podrá elevarse—**añade**—sin una fuerte transferencia de trabajadores desde la agricultura hacia otras actividades. La integración de España en el Mercado Común apresurará esta tendencia, que debiera ser bienvenida. Unicamente así podrá mejorar la productividad española hasta situarse al nivel de otros países del Occidente europeo».

LOS TERMINOS DE LA DISYUNTIVA

Bien están las medidas y las apelaciones de prudencia en el proceso de incorporación a Europa. De todas formas nuestro destino, político, económico y socialmente, no puede ser otro que ese, a menos que hagamos abstracción de la realidad y, por supuesto, de nuestra balanza de pagos.

Buena parte de nuestros productos de exportación son competitivos en Iberoamérica o en los Estados Unidos, por el propio dispositivo de ambos conjuntos. En Iberoamérica, donde hasta hace unos años era fácil la inclusión de ciertos productos agrícolas, la situación ha variado radicalmente, al crecer allí las corrientes de autarquía

agrícola. Supuesto lógico en un mundo donde, **todavía**, más del cincuenta por ciento de la población activa depende del campo. Pese a lo cual, por insertase en estructuras económicas de monoproducción, se dan casos tan desesperantes y dramáticos como en Venezuela donde el ministro de Agricultura me decía, no hace mucho, en su despacho caraqueño de la Torre del Silencio:

—Cada mañana la primera importación del país consiste en comprar el desayuno: un millón de litros de leche y un millón de huevos.

No existen, como se ha dicho, términos a la disyuntiva. España será el **muelle natural** de Iberoamérica cuando, de verdad, se haya insertado en el nivel europeo. En tanto que no suceda, no se puede plantear salvo de manera puramente superficial y retórica, la opción por Europa o Iberoamérica; ya que el comercio con las Repúblicas hermanas apenas llega al 10 por ciento de nuestras cifras totales. Fué de un 8,91 por ciento en 1958, para la exportación; y de un 11,13 para la importación, en ese mismo año. Aunque posteriormente se elevaran un poco las exportaciones, el hecho es que no se puede defender seriamente, la integración con Iberoamérica, en vez de con Europa, si se tienen a la vista las cifras reales y los factores de nivel político y social, así como estratégicos y militares, que hacen en España parte irrenunciable de Europa. Sólo siéndolo podría ampliar después, a nivel **no-retórico**, su inmensa conexión con Hispanoamérica.

La disyuntiva, por tanto, no es esa. Nace de una prudencia justificada y de una latente resistencia a **integrarse** en los sectores que de más impunidad económica gozaron en estos años.

Las causas son sencillas y complejas: **Si a largo plazo** el ingreso es absolutamente beneficioso, a **corto plazo** el país tendrá que pasar por trances de ajustamiento y reconversión; absolutamente necesarios pero que no dejan de azuzar los intereses de los más «interesados» en mantener, a un tiempo, el juego del aislacionismo y la impunidad económica.

Los sectores del monopolio, los **notables** de una economía no rentable y atrasada en concepciones, advierten que la integración de España en Europa supondrá un cataclismo... Es preciso examinar con calma si, al igual que no han querido hacer **paticipe** al país en sus años de las vacas gordas, lo que pretenden ahora es impedir, con su temor de **desplazados**, una operación imprescindible a la salud española, aunque lleve aparejados los riesgos inevitables de tan forzosa mutación.

No cabe eludir, tampoco, un hecho global del mayor alcance: que el plan de Estabilización, necesario y justificado en sus consecuencias de saneamiento interior, sólo puede ser un peldaño para mayores impulsos, y ese impulso y proyecto no es sólo la reactivización, sino la **movilización** hacia el desarrollo; el cual, de realizarse en las etapas previstas, no puede tener nada más que un objetivo: **Europa** ·

El Plan de Estabilización ha cumplido sus objetivos iniciales. Los ha cumplido haciendo recaer **el peso principal** de la contracción sobre las espaldas de los sectores españoles más débiles, que lo aguantaron—justo es decirlo—de manera harto serena y dramática, al coincidir, como hemos visto, con una disminución de la renta **per capita**: de 15.501 pesetas pasó a 14.322 en 1960, en pesetas de cada año, y de 10.396 a 9.706 en pesetas constantes de 1953, según las cifras dadas por el Banco Central

No es posible hacer caer de nuevo, como un fruto del verano, el peso del plan de desarrollo o de reconversión encima de las mismas espaldas, para permitir, otra vez, el incremento fabuloso de los beneficios capitalistas.

El plan de desarrollo tiene que establecerse a escala nacional, y representará, en líneas generales, una **movilización** del país, y la inserción planificada y vitalizada del sector privado y del sector público. Ambos, el uno y el otro, aligerados de la **satelización de la obra muerta**; ya se derive esta del despilfarro o de la imprevisión oligárquica, que se basta y conforma con el claro negocio de hoy, sin pensar que el país no es para un día y sin tener en cuenta que España crece demográficamente a uno por ciento; que trescientos mil españoles nacen cada año no para que crezcan las estadísticas, sino para aumentar la riqueza y las necesidades...

El plan de desarrollo tampoco puede plantearse al margen de la **coyuntura** de Europa, pues de hacerse así no tendría sentido ni coherencia... Al revés, representaría la pérdida del timón y el regreso al punto de partida: a la inflación y el desaliento nacional.

Obvio es decir que la inflación—con sus puertas abiertas a la expansión autárquica, pero también a la corrupción y desarticulación de la sociedad española, en clases cada vez más escindidas—no es cosa que asuste a ciertos sectores, que se acostumbraron en ella, montando a su sesgo los más varios negocios; desde luego, no para la producción, sino para la especulación. No para la creación, sino para la venta del cupo o de las materias primas, oficialmente necesarias en la actividad para que estaba clasificada la industria.

PLANTEAMIENTO GENERAL DE NIVEL EUROPEO

La renta industrial española, que «ascendió a 147.602 millones de pesetas, y ha bajado en 1960 a 144.300 millones según estimaciones aun provisionales, con un descenso del 2,2 por ciento», tiene que plantearse, a su vez, el problema de la aceleración técnica y la proyección futura en planes quinquenales hondos y concretos·

Dentro de la órbita de los países mediterráneos o meridionales, nuestro consumo de energía, por habitante y año, y en su equivalente a kilogramos de carbón no es bajo, sino que revela un incremento cuantitativo considerable. Basta considerar, para ello, comprobar los siguientes ejemplos:

España:	**1.000**
Grecia:	**414**
Portugal:	**346**
Egipto:	**248**

No son estas cifras, por supuesto, de Inglaterra que alcanza los 4.800 kilogramos, de Bélgica que se situaba ya, en 1958, en los 3.762 y de Alemania que, más o menos, se encuentra en esa cifra. Si se tiene en cuenta que la insuficiente disponibilidad de energía ha sido uno de los principales problemas para el desarrollo nacional, se comprenderá el avance. La renta de la energía ascendió sólo al ritmo del 1 por ciento entre 1929 y 1941. Pasó al 6 por ciento entre 1941 y 1951 y llegó al 7 por ciento entre 1951 y 1959.

Ese consumo actual de un porcentaje de energía equivalente a unos mil kilogramos de carbón, por habitante y año, representa un salto considerable, pero si nos atenemos al nivel europeo o al nivel socialista sigue siendo bajo porque es sobre ese supuesto sobre el que se apoya el cuerpo económico—las industrias base—para un posterior lanzamiento. El estudio completo, exhaustivo y sin retóricas, de nuestra última **realidad-real**, nos proporcionará el gusto por la invención y colocará al país entero en la actitud sugerente, activa y propicia. Los puntos de partida no son todos negativos. Ni mucho menos.

Ahora bien, lo que no se puede pretender es intentar acometer la obra de integración en Europa—en la cual ha de apoyarse la vida futura—partiendo de unas estructuras estáticas, fosilizadas e incapaces de variar.

La apelación de Franco al señorío andaluz es justa en el sentido más amplio de la palabra, allí donde se hace apelación a un resorte humanístico y de conciencia, pero el hecho cierto, la interrogación pendiente es de otra índole: ¿está capacitado ese señorío para comprender, desde su atalaya, las modalidades y las necesidades imperiosas a que obliga el cambio?

¿Van a saber tansformar la agricultura? ¿Van a saber escuchar la **voz** de la razón que nos obliga a racionalizar nuestros frutos para ofrecer al mercado **un peso y unos elementos comeciales** no sólo idénticos y no múltiples, sino unos hábitos que son, justamente, contrarios a los que se han esgrimido hasta nuestros días?

Toda la estructura provincial española tiene que ser sacudida por un terremoto de quehacer y de actividad· Existen algunas de ellas que tienen, es cierto, nivel europeo y, si nos atenemos a un informe del Banco de Bilbao que tomaba la renta media **per capita** sobre la base **cien**, encontraríamos que Guipúzcoa proporcionaba la cifra más alta con 220, que pasaba a ser de 212 **en** Vizcaya, de 156 en Barcelona y de 159 en Madrid, pero ¿**después qué?**

La más irritante desigualdad.

Porque es de 80 a 100, en doce provincias. De 60 a 80 en trece, e inferior a 60 en nueve, siendo, por último, de 100 a 120 en otras doce. Esta amplísima diferencia no se produce ni aun entre las ricas provincias del norte de Italia y el pobre y miserable **Mezzogiorno**. La renta, «per capita» y año, de la población italiana se considera valorada en unas 366.000 liras, es decir, alrededor de los 620 dólares. bien, en el **Mezzogiorno**, según «La Stamp renta no es muy inferior a las 200.000 lira va, pues, de **uno** a la **mitad** mientras qu nuestro país se plantea el problema, en manera, **de uno a cinco.**

Todos estos factores interfieren, de una nera muy concreta, todo el panorama y no velan la necesidad de una desmixtificación funda que, de hacerse, revelaría energías pr das y proporcionaría, a la pereza del sector vado español, fuerzas nuevas. Las que apa n los momentos decisivos en vez de malga las y despilfarrarlas en el millón de muert

NUESTRO COMERCIO EXTERIOR TIENE LA PALABRA

Nuestras exportaciones han tenido, en el de los últimos años, estas cifras:

1957:	417	millones	de dólares.
1958:	498	»	»
1959:	515	»	»
1960:	755	»	»

Las importaciones, en los mismos períod tiempo, han tenido la siguiente dimensión: 785, 698 y 692·

El examen de esas cifras revela que, en el mo año de la recesión interior de España, el consiguiente descenso de la renta nacional mos obtenido, sin embargo, el más alto niv exportación· Es también en la anualidad hist donde se ha obtenido un saldo importante balance comercial, que es subrayado, además el extraordinario incremento de las entradas turismo que han llegado casi a los tresci millones de pesetas. Pese a que ha sido nu escaso consumo, coincidiendo con el movim alcista de Europa, el que ha determinado el mento de nuestras exportaciones, sobre tod lingote de acero (Empresa Siderúrgica de A y Altos Hornos de Vizcaya), apenas cabe que es revelador de las altas fuerzas dinám la vida europea. Esto es, de las posibilid de todo orden que ésta ofrecerá tan pronto de su «status» colonial y se disponga a en con Africa por los medios más amplios de cooperación efectiva. Cuando llegue ese mor to, que viene acelerado por la marcha irrev ble de los acontecimientos norteafricanos, es dente que los países del Mercado Común— blemente ampliados ya por los que hoy for la Zona de Libre Comercio—no podrán deja margen y fuera de la experiencia unificado las naciones que componen el cinturón pobr Europa Meridional. Al revés, éste es el pr paso.

Una prueba de esta tesis es la inclusión Grecia en el marco de la Comunidad Europe la tendencia alemana—representada sobre por Erhard—de aumentar las posibilidades negociación no solo entre los dos bloques, entre estos dos y el tercero, que es, sin duda, cinturón de menor desarrollo situado al sur aquéllos·

Con Grecia ha sido necesario recurrir a de minados arbitrios económicos porque, al ajus se a la misma medida del Mercado Común habría provocado una indudable crisis econ ca en la península helénica. La presunción que las relaciones entre los países tienen que tar aseguradas o reguladas por la ruina de de ellos, parte y arranca de las ideas del glo XIX y no de las necesidades y urgencias día de hoy, en el que, por supuesto, lo import te y lo decisivo es la ampliación del merc de consumidores, la cooperación en las inver nes y los objetivos comunes a escala interna nal: porque igual que el Sputnik y las cáps espaciales nos han colocado, teóricamente, el afuera del mundo, así la realidad económ implica la destrucción de las viejas teorías los defensores de unas oligarquías que hoy, guste o no, están en contradicción con las n sidades nacionales (y éstas las pueden ma ner por el camino de la fuerza) y, sobre to con todas las aspiraciones de carácter inter cional y mundial. La política del aislacionis a ultranza periclita en su misma raíz: en círculo vicioso de la **estrella ciega** visitada en cierta medida, por la despierta pupila hombre de hoy. El español joven, el que al y al cabo heredará España, quiere visitar la trella, quiere estar en forma y nivel europ por encima de unas estructuras irremedial mente viejas.

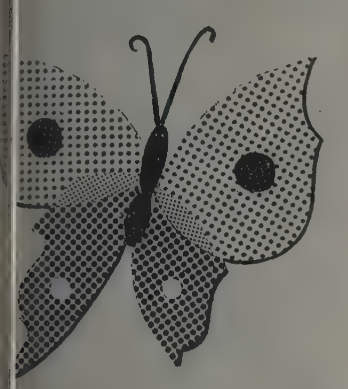
E.R.

EDITORIAL SEIX BARRAL

En nuestro número anterior (pág. 18) se publicó un anuncio de la Editorial Seix Barral. En el segundo de sus párrafos había una errata que hemos advertido posteriormente, y que subsanamos con la transcripción íntegra del texto en cuestión. Debió decir:

"Editorial Seix Barral tiene asimismo la satisfacción de comunicar a los lectores españoles el lanzamiento de la BIBLIOTECA FORMENTOR, que agrupará las mejores obras de la actual novelística mundial y de la joven novelística española, y dentro de la cual se publicará la novela galardonada con el PRIX FORMENTOR simultáneamente a su aparición en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Canadá, Finlandia, Holanda, Suecia, Noruega, Dinamarca, Grecia e Israel."

DIARIO DE JUAN PEREZ



Abril

)MINGO, 2. –*Esè cama ero me ha qué pensar. Murmuraba en voz acerca dè su trabajo y luego se ha ueado conmigo:*

No: Si yo no me quejo del trabajo í, sino dè estè trabajo.

¿Por el horario?—le he preguntado.

Sí; y como has de trabajar en las ıš, no te queda un día libre para por ahí con la familia.

s Domingo de Pascua y el tiempo éndido.)

a proseguido: *—Me cambiaba en :to por cualquier otro trabajo; touno gana lo mismo en todas par- Mientras tenga lo necesario para , ¿qué importan cinco duros más ıenos?* (Ha hecho una breve refle- .) *Bueno: Si son cinco duros más, pre es mejor. Quiero decir que ya abe: Los que no tenemos estudios, todos ganamos por un igual y mos a lo que podemos aspirar.*

este camarero hubiese estudiado, ganaría mejor la vida? El dice que ¿Y por qué no ha estudiado? Por- a los doce años debió ponerse a ajar. ¿Y por qué tuvo que hacerlo? que su padre, cuando niño, tampoco ió estudiar, porque tuvo que poner- ı trabajar. Y esta cadena, ¿tiene que iir siempre así? ¿Todos los cama- ıs se resignan como éste?

IIERCOLES, 12.—*Eso sí que es un ición: Un hombre navegando por el acio. Gagarin, un ruso. ¡La rabia que a tener don Ramiro, que el otro día metió con los rusos, diciendo que un país con un régimen tiránico sume a las masas en las tinieblas!*

/IERNES, 14.—*«Llegó a ser un pla- para mí el cumplir las órdenes man- ıdo a millones de judíos a la muer- Eso lo dice Eichmann, en el que ɔra van a vengarse los hermanos, pa- s, madres e hijos de los muertos. a el verdugo que le corte el cuello, á un placer cumplir la orden de ma- a un nazi. Los dos (Eichmann y el dugo que le ejecute), cumplen ór- ıes superiores, pero Eichmann debió :obedecer para ser ahora exonerado culpa.*

Se me ocurre pensar en si un día los ıoneses darán en la idea de juzgar y ıdenar al piloto norteamericano que ızó la bomba atómica sobre Hiroshi- , o al presidente Truman, que fué ien ordenó tal asesinato bélico...

Creía que era yo sólo en no enten- bien las razones del proceso a chmann, pero veo que nadie tiene eas muy claras sobre el particular. e gusta, en cambio, lo que dice don auricio: «Que le maten, si quieren, ro que no vayan por ahí rasgándose vestiduras y haciéndose los legalis- Ellos pueden vengarse; de acuerdo. ro no juzgar.»

¿Por qué se ha alimentado siempre ıto rencor contra los judíos? Pepe di- que porque los judíos son muy ricos manejan los grandes capitales. No me nvence: En Polonia vivían cuatro m- ɔnes de judíos; demasiado para que dos fuesen ricos. En una ocasión oí cir que se les odiaba porque eran un ıeblo deicida. Se me antoja argumen- de poco peso. ¿Por qué entonces la nte habla de ellos con misterio, como se tratase de gatos con tres patas? ɔs hombres gustan a menudo de crear- fantasmas o de tener en quién des- ırgar su sentimiento de culpabilidad.

LUNES, 17.—*La prensa dedica hoy andes titulares a la invasión de Cuba por parte de los contrarrevolucionarios. Parece que son pocos, pero esperan que el pueblo se levante con ellos contra el gobierno cubano.*

Pedro me ha dejado «Las ciegas hormigas», la novela que ganó el premio Nadal. No sé si lo leeré, porque estoy escamado; las novelas españolas de ahora suelen hablar de cosas a las que no encuentro el menor interés, especialmente las de Cela, que, por lo que dicen, escribe muy bien el castellano, pero no hace otra cosa que poner apellidos muy largos a los personajes y contar siempre las gamberradas que hacen los tipos de pueblo, que suelen ser tontos, cojos o tartamudos. Recuerdo que la primera vez me hizo gracia.

MIERCOLES, 19.—*Parece que lo de Cuba se termina con la victoria de los castristas. Si mañana voy al Ateneo, no quiero ver a don Ramiro: echará chispas.*

SABADO, 22.—*Mañana hay elecciones a Concejales en mi distrito y hoy ha venido publicada en el periódico una entrevista con uno de los candidatos. Me ha llamado la atención.*

—¿Le das ya coba al Alcalde y aún no has entrado en el ayuntamiento? —pregunta entre otras cosas el periodista Del Arco.

—En todo caso, se la vengo dando desde los veinte años que lo conozco y me honro con su amistad.

—¿Crees que vas a hacer algo distinto que lo que han hecho los demás?

—Tengo mis ideas y, como decía Sor Patrocinio: «En su día se sabrá.»

—Ya fuiste concejal; ¿por qué tropiezas dos veces en la misma piedra?

—Decía Heráclito que todo cambia en la vida: «Nadie se baña dos veces en el mismo río, porque ni el hombre ni el agua son los mismos.»

—Si no te votan, ¿no temes haber hecho el ridículo?

—Diré parodiando a Quevedo: «Yo he hecho lo que he podido; el elector ha decidido.»

—Después de tanta erudición y tantas citas, ¿por qué no das una frase original tuya a los electores?

—El no ser original cuesta muchos años de estudio.

Después de leer el periódico, he escuchado un rato uno de los concursos avecrem por la radio, he bostezado y me he ido a la cama bastante aturdido.

DOMINGO, 23.—*¡Bueno! Pero esto ¿qué es? Unos centenares de paracaidistas, la ocupación de una emisora de radio, un par de «manifiestos» y ¡a armarla se ha dicho! Aunque sea contra toda legitimidad y contra la opinión pública del país... Y si estalla la guerra civil, todo sea por el sentido que cuatro generales dan a la palabra «patria».*

Si no fuese porque creo que el gobierno francés acabará dominando la situación, cabría recordar aquello de «quien a hierro mata...».

Estoy viendo que lo de Argelia, después de tantos años de guerra y tantas muertes, acabará en lo que pedían los argelinos: la Independencia. Los ingleses suelen tener más vista ante esos problemas.

Oigo a muchos que dicen: «Hay que tener en cuenta que en Argelia viven más de un millón de europeos.» Y también siete millones de argelinos-musulmanes. A los padres les ocurre frecuentemente lo mismo: se niegan a reconocer que sus hijos ya no son unos niños, y les dicen que para qué quieren emanciparse si están bien en casa. Los hijos contestan: «Prefiero ganar mi pan. Para ser libre, aun a costa de ciertas comodidades, aunque tengo que empezar por abajo.»

Mil millones gasta Francia diariamente en el sostenimiento de la guerra de Argelia. Si son casi dos mil quinientos días los que ésta viene durando, resulta que son dos billones y medio lo invertido en el conflicto. Unos trescientos mil millones de pesetas. Y don Mauricio me dijo hace unos días què el total de ayuda a los países subdesarrollados en 1959 fué de cuatrocientos mil millones de pesetas, contando lo que han invertido todos los países pertenecientes a la O. E. C. E...

Algo hay que no funciona.

J. C.

La humildad de ser parcial

EXIGENCIA mínima de la prudencia, esa virtud que preside a las otras cardinales, es la de que el conocimiento preceda a la acción. Por ello, a ese operar en común que INDICE da muestras de propugnar con noble empeño, debe preceder, si queremos obrar con prudencia, el mutuo conocimiento, la consideración de la ajena opinión y la noción cabal de la comunidad que nos abraza. Esto postula cambio de opiniones y dialéctica pública. Porque allí donde de dogma se trata, ya no hay más que buscar, y basta saber escuchar a la autoridad que define, pero cuando nos movemos en el terreno de las simples opiniones conviene escucharse recíprocamente. Se habla así de la necesidad del diálogo. Pero también conviene aclarar nuestras opiniones acerca de lo que se entiende por diálogo.

Si no estoy equivocado, lo que caracteriza al diálogo, y lo diferencia de otras formas dialécticas, es la ausencia de instancia superior que decida, por encima de los mismos dialogantes. Están éstos solos, y de ahí ese matiz de intimidad que todo diálogo parece requerir. Pero no nos engañemos. No sólo en los diálogos socráticos—prototipo clásico—, sino en todo diálogo, hay un dialogante que lo «lleva». Es decir, hay en todo diálogo, a pesar de la igualdad formal de los dialogantes, y si no recae en mero palique, un dialogante que dirige y otro que sigue; aquél es el que sabe adonde va, aunque otro pueda obligarle a seguir un camino u otro. Este es el orden natural del diálogo. Y sin orden los hombres nada bueno pueden hacer: el orden y concierto que debe existir en toda nuestra vida, y que los catalanes hemos expresado de la forma más perfecta en nuestra admirable sardana, donde no puede faltar el que «cuenta».

Esto de que el diálogo supone, por un lado, la ausencia de instancia superior, y, por otro, pese a la igualdad formal, una dirección natural por parte de uno de los dialogantes, no es cosa sin trascendencia para el orden de la convivencia social. Quiere decir, nada más y nada menos, que en el nivel de la opinión pública no es precisamente diálogo lo que hace falta. El diálogo no sirve para la discusión pública, pues, por referirse ésta al orden social, presupone necesariamente una instancia superior que decide. No puede ser allí el mismo dialogante quien asuma la dirección, como suele ocurrir con muchos que postulan la necesidad del diálogo público, ocultando bajo la igualdad formal de todo diálogo su decidido protagonismo. Tampoco puede el mismo gobernante intervenir como dialogante, pues está por encima, como instancia superior que naturalmente es: a veces se quiere hacer por alarde de democratismo, lo que resulta antinatural y falso y ridículo: es el Fidel Castro «dialogando» con sus prisioneros...

Así, pues, dejémonos de imposibles: el diálogo no es el método dialéctico adecuado para la discusión de los asuntos públicos. El método adecuado para este fin, que los hombres han descubierto hace ya muchos siglos, es el que pudiéramos llamar de la dialéctica antirrética, en el que los oradores exponen sus opiniones enfrentadas de cara a una instancia superior que decide, sean jueces, sea gobierno, sea el público mismo o pueblo.

Lo que define la dialéctica antirrética es el reconocimiento de esa instancia superior de cara a la cual se habla. Si toda dialéctica persigue la persuasión—victoria de la razón—, la dialéctica antirrética no persigue la persuasión del adversario, como ocurre en el diálogo, sino aquella otra persuasión que mueve la decisión de la instancia superior.

Todo esto tiene, a mi parecer, una grave consecuencia; es ésta: que, para poder participar en este juego de la dialéctica antirrética, primero, hay que estar de acuerdo en aceptar una instancia superior que decide; segundo, hay que abandonar toda pretensión de erigirse en árbitro de la situación, pues el árbitro es otro y uno no es más que «parte». En el proceso judicial—que, aunque la miopía de algunos lo niegue, es esencialmente dialéctico—aparece esto con la mayor claridad: hay un juez y hay unas partes; los abogados no hacen más que defender la parte, y sería tan desleal e improcedente que no lo hicieran así y trataran de convertirse en jueces.

LA humildad de ser parcial! Es algo que se olvida muchas veces cuando discutimos de temas públicos. Que no somos los ciudadanos los llamados a sentar normas de conducta, sino simplemente a dar nuestra particular opinión. El que se eche más o menos vehemencia al asunto —como ocurre también entre abogados—, eso, después de todo, no importa, pero no nos olvidemos de que somos siempre «partes».

Partes, naturalmente, no quiere decir «partidos», partidos políticos. Es mi particular opinión que eso de los partidos es cosa mala. Son el subterfugio provocado por el liberalismo para subsanar el hueco que causó la liquidación de los grupos naturales. La dinámica de una sociedad sana supone la existencia de esos grupos funcionales, su autonomía, su tensión y también su superación integradora, a fin de hacer posible la decisión comunitaria. El liberalismo liquidó todo esto, y el hueco de los grupos naturales fué cubierto por esos llamados grupos de presión, de los que los partidos políticos, en último término, son una especie. A su modo, viene el partido político a suprimir libertad, pues vincula a los partidarios para emitir opiniones uniformes. De esta suerte, la opinión del ciudadano integrado en un partido es la del partido y no la suya particular. A su vez, la opinión del partido, representada por aquel ciudadano, no expresa un legítimo interés social, sino una ideología de propaganda o simplemente las exigencias tácticas del asalto al poder. Como ha defendido, entre nosotros, el Tradicionalismo, los partidos verdaderos deben ser sectores de opinión accidentales, que se individualizan con ocasión de una cuestión concreta, una vez decidida la cual, desaparecen los partidos: sin estabilidad, ni coacción, ni dogma, ni consignas, ni disciplina. Así debe ser, creo yo, para bien de todos.

Termino formulando mi particular opinión en estos términos: La discusión pública no debe adoptar la forma de diálogo, sino de contraposición—de dialéctica antirrética—, a fin de que la instancia superior pueda formar mejor su propia decisión. Para ello, las opiniones contrapuestas deben emitirse, no como juicios, sino como opiniones parciales. Pero esta parcialidad ha de ser particular y no partidista.

Hemos empezado por la virtud de la prudencia y terminamos por otra que depende de la justicia: la humildad. Siempre he creído que la moral que llamamos pública no puede ser esencialmente distinta de la moral privada. La virtud de la humildad es también una virtud excelente para la vida pública, empezando por la del ciudadano que contribuye al bien común manifestando su opinión como noblemente «parcial», sin erigirse en árbitro por encima de los que tienen una opinión distinta a la suya. Porque bajo la pretensión de imparcialidad suele ocultarse frecuentemente la usurpación de juicio. La imparcialidad resulta del todo inconveniente cuando insertamos nuestra simple opinión en el juego de la opinión pública. El bien común exige que sepamos ser humildemente parciales.

Alvaro d'ORS

ACTITUDES ANTE LA REVOLUCION DE IBEROAMERICA

por José Luis Rubio

Los lectores de INDICE conocieron hace poco un texto de importancia notable, firmado por José Luis Rubio («Sindicalismo de hoy y de mañana», núm. 146). Ese trabajo condicionará de algún modo, como se advertía, el futuro español, contribuyendo a encarrilarlo... Abría una ventana de luz, sobre supuestos factibles, no utópicos, aunque difíciles... Nada es fácil en la vida de un pueblo, tanto más si se trata del español, o de los iberoamericanos, con temperamento insumiso, viejos agravios que «desfacer», un mundo técnico pobre, reformas agrarias pendientes, etc. Nuestros países han conocido de la riqueza su faz incivil: la injusticia que de la riqueza mal promovida y usada proviene. Ser pobre, en estos pueblos, era la costumbre: hábito arcaico. Ahora llega el día de barrer ese fantasma, perro famélico.

No se hará sin graves distorsiones, ni quizá sin sangre. Para un hombre de condición española el asunto es vital. Ningún otro le gana en relieve. En tanto Iberoamérica sea lo que es, no cabe el silencio: hay que alzar la voz, con razones y energía, que son los instrumentos adecuados. Y si no bastan la energía y la razón, aliadas, utilizar la indispensable violencia. Una añeja injusticia, costrosa, no se arranca con palabras sólo, por activas que sean. A la palabra ha de seguir la acción, su perro leal. como son falderos de la pobreza el temor, la incuria o el hambre...

JOSE LUIS RUBIO EXAMINA en el trabajo que sigue los «trances» de Iberoamérica, y lo hace con juicio y calma no exentos de ira. Es la música muda de fondo. A esa ira limpia nos unimos. Es razón de INDICE, de la que dimos muestra...

A un español importante, que vive en México—y por cierto que mexicano, de tanto vivir allí y por sus intereses—le escribía J. Fernández Figueroa, tiempo atrás, con referencia al «caso» español, en buena dosis anticipo y espejo de Iberoamérica—salvo que allí los problemas son más agrios, toscos -y, diría, si se entiende, que «locos»:

Siento esta afirmación con toda responsabilidad: INDICE es el yunque de la concordia española; aquí golpean todos... Recibimos los golpes y seguimos. De los martillazos algo sale. Estamos cuajando una «forma», una vasija para la futura «alianza»...

Los españoles han de convivir—todos lo aceptan—. No conviven—es evidente—. ¿Por qué se desea lo que no se logra, lo que cada cual *impide?* Es la cuestión. O mejor: ¿por qué se evita lo deseable y ansiado? Son dos asuntos: uno el convivir, que con la cabeza se tiene por lógico y conveniente; otro, lo difícil de llevar a efecto esa útil y razonable convivencia. (Dejando de lado el mandato religioso, ético, que *exige* convivir.)

Al primer tema nadie opone razones de bulto, salvo los marxistas, que usted bien dice *son viejos de cien años*—lo que no impide que «condicionen» el futuro y en determinadas zonas lo acaparen—. La lucha de clases es el argumento menos «humano», lindante con lo zoológico, que el hombre inventó para independizar al hombre del expolio de otros. Ocurre que el hombre—y aquí falla su argumento «maquinista», de la automación—no sólo aspira a vivir mejor, sino que desea ser *él*, incluso en precario, pero dueño de sí. El hombre renuncia, a ratos, al nivel de vida y la paz, en favor de algo intangible y que luego de poseerlo le sirve de poco—más bien complica su vivir—: el albedrío. Los liberales desatendieron este punto del problema, fiados en su noción no menos materialista—«marxista»—de la historia: que la ganancia, los beneficios eran antes que el alma. No es así, y por ello el liberalismo «habitual» o usado está en crisis. Pero liberalismo no es *libertad*, aunque haya facilitado buena parte de la que existe y que nos permite dar otro paso hacia la libertad real, *positiva*, más convincente por atañer a más número de personas. (Y para edificar esta libertad *futura* sí ha puesto muchas piedras, no los cimientos, el marxismo.)

Aquí enlazamos con el segundo tema. ¿Cómo es posible que un bien común, colectivo—convivir—que es objeto de razón, aconsejable, no *arrastre* a todos, sin excepción, tras él? Bien sencillo: trátase de convivencia en la *injusticia*. Los marxistas atienden a este plano, y por ello seducen. Los liberales atienden al de la *libertad*... Son formas, ambas, mancas de un brazo y enfáticas del otro, con el que golpean. Estos golpes caen en el yunque de INDICE. (España no es sorda.)

Al mencionar España topamos con un «nudo» de ambos asuntos. Se intenta conciliar, sin una clara doctrina, los dos extremos: libertad=justicia, polos del eje alrededor del que la paz gira...

INDICE refleja esa doble ansia de todos: hambre de pan y de ser libre. Y lo refleja como sabe y puede: dando paso a las voces que piden ambas cosas creyendo que proceden, las dos del pan o las dos de ser libres... Aquí se ha entrevisto con honda tensión el problema que divide, parte en dos al mundo, y cuya pugna final conducirá a la *síntesis* o al horror atómico... Como que aquí se riñó el primer combate. Fuerzas antípodas y «complementarias» pelearon... De ahí la ambigüedad de la guerra española, con trazos a la vez acusados, casi grotescos de tan netos. Cabe pienso, decir que la guerra civil hispana fué boceto, caricatura de lo que emerge en el mundo: ansia de *unidad*, por lo pronto eruptiva...

José Luis Rubio ofrece unos puntos de meditación, ni siquiera elaborados en forma definitiva. Con ellos intervino (mayo de este año) en el Ciclo «Visión del mundo iberoamericano», que organizaron los estudiantes de Perú. Lugar: el Salón de Grados de la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de Madrid.

En esos puntos hay materia para discutir, e indiscutibles verdades.

Esta exposición no trata de alcanzar las dimensiones de una conferencia. Es, simplemente, un *índice de cuestiones* para introducir el tema de un coloquio.

Seré, pues, el primer expositor de un coloquio, nada más. Después intervendrán otros.

El tema es gravemente polémico. Pero no se trata aquí de polemizar, sino de exponer las diversas posiciones.

En cuanto al mismo asunto del coloquio, aclaro que, aunque anunciado con amplitud como "ACTITUDES ANTE LA REVOLUCION IBEROAMERICANA", se trata, más modestamente, sólo de actitudes del cristiano ante la revolución que agita nuestra América. Y, además, se refiere a actitudes *activas*, no pasivas. Se refiere a la actitud del cristianismo como agente de esa honda transformación.

Voy a referirme: *Primero*, a la evidencia de una situación injusta y atrasada en Iberoamérica; *Segundo*, a la necesidad de cambios profundos y urgentes, o séase a la necesidad revolucionaria; *Tercero*, a la conciencia general de esta necesidad; *Cuarto*, a las posiciones del cristiano ante la misma, en sus modalidades socialcristiana, democristiana, nacional-fascista y progresista; y *Quinto*, a cuál debería de ser, a mi juicio, la auténtica salida revolucionaria del cristiano en Iberoamérica.

1. SITUACION INJUSTA Y ATRASADA

Existe en Iberoamérica una situación injusta y atrasada. No vamos a tratar ahora de mostrarlo. Lo damos por sentado como algo evidentísimo.

Hay una situación de honda injusticia y de profundo atraso. Predomina un sistema de castas, no ya de clases. Es el continente de los millonarios del mundo, a la vez que el de los miserables del mundo. Predomina una situación económica de dependencia colonial.

Según un estudio norteamericano:

— La mitad o más de la población se encuentra mal nutrida.

— La mitad de la población sufre de enfermedades infecciosas.

— Dos tercios de la población desconoce los beneficios de la Seguridad Social.

— Aproximadamente un tercio de la población trabajadora—especialmente la indígena—permanece al margen de la vida económica, social y cultural de su comunidad.

— Dos tercios de la población trabajadora sufre condiciones semifeudales de trabajo.

— Dos tercios de las tierras, ganaderías y bosques están en manos de una minoría nativa o de consorcios extranjeros.

— Igual sucede con la mayoría de las industrias extractivas, que están en manos extranjeras.

— Predomina el monocultivo, lo que hace depender la vida de las fluctuaciones del mercado exterior.

— El comercio inter-iberoamericano se encuentra muy poco desarrollado.

— También en los transportes se refleja la estructura semicolonial de la economía de estos países: unidos y comunicados con la Metrópoli económica, pero no sus regiones entre sí.

— La población activa es muy reducida, menos de un tercio.

— Existen índices muy bajos de productividad.

Añadamos que el ingreso medio por habitante y año es muy bajo: **280 dólares**, frente a los 400 mínimos para salir del subdesarrollo en este terreno, y frente a los **2.100** de los Estados Unidos.

Añadamos también la alta cifra de analfabetismo: dos tercios de la población mayor de diez años es analfabeta.

Podemos decir que, salvo excepciones, Iberoamérica es el feudo privado de unas cuantas familias, en unión de intereses con unas cuantas grandes compañías internacionales.

2. EXIGENCIA REVOLUCIONARIA

Una situación de tan profunda injusticia y atraso exige cambios de estructura profundos.

Hay necesidad de:

a) Transformar la sociedad feudal en sociedad democrática: es decir, hay necesidad de pasar del sistema de castas imperante a un sistema sin castas, aunque sea de clases. Hay necesidad de destruir el dominio oligárquico—que existe tanto bajo fórmulas de aparente democracia, como bajo fórmulas de aparente dictadura—, para instaurar una «pueblocracia», una democracia auténtica. Ello exige un cambio de estructura en el campo, la abolición drástica del latifundismo privado actual, una reforma agraria radical. Y ello exige, en la medida que también exista, la destrucción también de la oligarquía financiera. Se exige, en definitiva, una socialización de la pobreza. (Muchos al[...]
que en países pobres poco se p[...]
repartir. Pues bien: se puede rep[...]
la pobreza).

b) Transformar la sociedad [...]
nial o semicolonial en sociedad i[...]
pendiente. Ello exige el control [...]
cional de las propias fuentes [...]
riqueza, por lo menos de las pr[...]
pales. Ello exige, por tanto, la n[...]
nalización de estas fuentes de riq[...]
arrebatándoselas a los conso[...]
extranjeros.

c) Transformar la sociedad [...]
nómicamente atrasada en soci[...]
económicamente adelantada, o [...]
vías de adelanto: pasar de una [...]
nomía agraria de monoproduc[...]
ligada a la exportación de un [...]
producto primario—lo mismo e[...]
caso de monoproducción minera-[...]
una economía agrario-industrial [...]
versificada, que atienda al cons[...]
interior y a la exportación de pro[...]
tos elaborados. Ello mediante [...]
imprescindible planificación agr[...]
industrial.

y d) Finalmente, porque sin [...]
no puede planificarse todo lo ante[...]
transformar la sociedad dividida [...]
veinte Estados insolidarios y su[...]
dinados al exterior, en sociedad u[...]
en una sola entidad económica y [...]
lítica, dueña de sus propios dest[...]

Los cambios de estructura nec[...]
rios han de ser, pues, profundos. [...]
es que, además, han de ser rápi[...]
es que, además. se precisa su r[...]
zación urgente. Por una serie de [...]
zones; entre otras, las siguientes[...]

a) Porque, de no hacerse, la [...]
rencia del mundo iberoamericano [...]
el mundo desarrollado e indus[...]
crecerá enormemente. Hay un en[...]
brecimiento relativo creciente, deb[...]
sobre todo, a que la estructura m[...]
productora, ligada sólidamente a [...]
fórmula oligárquica, hace que el v[...]
de las exportaciones iberoamerica[...]
—productos primarios—descien[...]
constantemente frente al de las [...]
portaciones industriales.

b) Porque el crecimiento extr[...]
dinario de la población iberoamer[...]
na—cinco millones cada año; ce[...]
de seiscientos millones calculados [...]
a el 2.000; un índice de crecimie[...]
del 2,4 por ciento, el más alto re[...]
nal del mundo—se puede comer, y [...]
algunos casos se come, al crecimie[...]
de la renta. Con lo que, si no se c[...]
con urgencia, la renta por habita[...]
disminuirá en vez de aumentar. T[...]
dremos empobrecimiento absoluto [...]
no sólo relativo, atendiendo al ind[...]
duo iberoamericano.

c) Porque, en relación con lo [...]
terior, el aumento de la producc[...]
de bienes alimenticios para el pro[...]
consumo—abandonada para aten[...]
sólo a la exportable—se ve anul[...]
por el crecimiento velocísimo de [...]
población, y, de no resolverse e[...]
problema radicalmente, tendre[...]
cada vez más hambre, y no meno[...]

d) Porque la explotación impla[...]
ble de las fuentes de riqueza—pe[...]
leo, minerales, tierras ricas, etc.[...]
en beneficio de las metrópolis ag[...]
progresivamente los recursos prop[...]
impidiendo su utilización nacional [...]
tura.

c) Y, finalmente, porque de no [...]
cerlo, cuando comienzan a realiz[...]
las naciones afroasiáticas, nos que[...]
ríamos definitivamente los últi[...]
en el mundo.

No se puede, pues, esperar: hay [...]
obrar con urgencia: hay hambre [...]
presionante a las puertas.

Los cambios de estructura han [...]
ser, pues, profundos y rápidos. [...]
cuando se unen estas dos notas [...]
tamos ante la necesidad, no de [...]
evolución, sino de una revolución.

3. CONCIENCIA REVOLUCIONAR[...]

Hemos precisado los aspectos [...]
necesario cambio estructural prof[...]
do, y las razones por las que esta [...]
cesidad apremia, deduciendo la [...]
gencia revolucionaria.

Pues bien, lo fundamental de e[...]
hora de Iberoamérica es que la c[...]

a revolucionaria ha llegado a la
alidad del pueblo. Iberoamérica
in clima de revolución—de Re-
ión con mayúscula—no revolu-
ta: de Revolución profunda y
tural, no de revolución super-
de cambio en las personas.
mundo nacido con la llamada
pendencia» muestra su falsedad
oo de siglo y medio. La Ibero-
ca oficial es algo muy distinto
real. El país real—humillado,
loso— es algo muy distinto del
oficial, parlamentario. reseñado
prensa. Y este país real entra
en escena, se hace consciente.
pueblo iberoamericano cobra con-
a resueltamente revolucionaria,
ndo que sólo revolucionariamen-
de resolver de veras sus proble-
Pero, al mismo tiempo, ese
o iberoamericano se nos mues-
ondamente religioso; con una
osidad elemental, de signo espe-
mente cristiano, aunque con fa-
de abierto anticlericalismo.
estas dos notas esenciales del
o Iberoamericano en el momen-
esente: por un lado, una espi-
idad que nace en Cristo; por
una decidida vocación revolucio-
antioligárquica. Este es el pue-
midablemente idóneo para una
ución espiritualista, que encon-
os en Iberoamérica.

IRIGENTES CRISTIANOS

e una realidad popular de este
las minorías de dirigentes cris-
—dirigentes temporales, no re-
os—¿están a su altura?
a que, salvo estupendas excep-
, no.
gníficos dirigentes cristianos se
en para la obra revolucionaria
tiana al adoptar «salidas» falsas,
ndas.
a tocar algunas de las actitu-
del cristiano ante la revolu-
iberoamericana, refiriéndonos.
está, sólo a las minorías autén-
ente preocupadas por los pro-
s sociales, y no a los grupos
o menos numerosos que, lla-
ose cristianos, mantienen un
no social absolutamente anti-
ano.
ando a un lado a la pura reac-
que se titula «católica», aunque
deramente sea pagana, voy a
rme a los que con sinceridad
en resolver el problema de la
icia y el atraso.

La actitud social-cristiana.

a actitud puede ser bastante ló-
y consecuente en el clero y la
quía, o en los dirigentes de en-
es religiosas como tales. El cris-
smo no es una doctrina social
religiosa. No es una fórmula de
eso: es una doctrina de **salva-**
No vale, pues, ponerla a la altura
na fórmula económico-social con-
: capitalismo, comunismo, socia-
, sindicalismo, cooperativismo,
quismo, etc. Está situada en dis-
plano.
que sí ofrece es un **marco moral**
o de cuyos límites caben diver-
órmulas concretas.
clero, la Jerarquía, la Iglesia y
organizaciones, han de quedarse
sta fijación de límites morales y
finales, en la incitación a inscri-
a realidad en esos límites, en la
esta cuando esa realidad está de-
ado «fuera»; pero no tienen la
ón de formular un programa con-
propio: esto es obra plural de
lanos como miembros de la socie-
temporal.
es bien, el social-cristianismo, en
ral, es el enfrentamiento con los
lemas sociales por parte de los
lanos como miembros de la so-
d temporal, en la forma propia
a Iglesia como tal. Es decir: la
uesta a los problemas concretos
principios generales, no son so-
nes **concretas.** Y, además, algo
grave: la colocación del cristia-
o en el mismo plano que las doc-
s económico-sociales. Se dice: **ni**
talismo ni comunismo: cristia-
o.
si esto es grave en un país desa-
ado, en una realidad necesitada
evolución como la iberoamericana,
nfinitamente negativo. Ante la ne-
lad, por ejemplo, de **reforma**
ria radical, urgente y sin dinero
pagar previamente las expropia-
es, el social-cristianismo se queda
sin respuesta concreta y adecuada.
Porque la Iglesia, como tal, no puede
darla, y los social-cristianos no se
atreven a concretar por su cuenta
fórmulas oportunas.

He aquí como muchos hombres valiosos de múltiples organizaciones cristianas, con enorme preocupación social, se autoexcluyen de la tarea...

B) **La actitud demócrata-cristiana.**

La actitud de la Democracia Cristiana en Iberoamérica—muy extendida—, con evidente buena fe y con gran perspicacia ante muchos problemas iberoamericanos, hace, como la de todo el mundo, una aportación valiosa a la acción temporal cristiana: aclara definitivamente que en el mundo sólo hay dos fórmulas de gobierno: la que se mantiene sobre la **ley de la fuerza** y la que se mantiene sobre la **ley de la mayoría;** y que esta última es la más lógica y humana.

Pero adolece de un grave defecto al situarse ante Iberoamérica: situar el ideal de gobierno democrático como algo realizable **inmediatamente,** sin previa sociedad democrática.

Es su ambición solucionar los problemas iberoamericanos a través de un gobierno democrático. Y, precisamente, es el supuesto democrático el que falta. Es como tratar de poner las patas de una mesa «desde» el tablero en el aire. Es como exigir que el problema esté resuelto para resolver el problema. Es como pedir que haya convivencia pacífica, antes de que haya vida digna: tratar de convivir cívicamente antes de vivir como hombres.

Si existiera una realidad democrática auténtica, significaría que los más dramáticos problemas no existirían.

La instauración de la Democracia es para los democristianos cosa de derribar una **dictadura,** abrir paso a **partidos** y **elecciones** y formar un Parlamento, quien solucionaría progresivamente los problemas radicales de hoy.

Pero la realidad es que los problemas radicales de hoy son los que impiden radicalmente la existencia de una democracia. La clave reside en la estructura oligárquica. Sin destruirla, no habrá auténtica democracia.

Por tanto, la Democracia Cristiana se coloca en un círculo vicioso, se muestra tarada para salir de él.

Porque sólo se rompe la oligarquía por un hecho revolucionario, cuyas formas distan mucho del legalismo democrático.

Los demócratas-cristianos iberoamericanos niegan esa posibilidad revolucionaria; quieren vivir la realidad producto de la Revolución Francesa sin pasar por la Revolución Francesa; llegar a Maritain sin pasar por la toma de la Bastilla.

De ahí su ineficacia. Otro sector que se pierde para la tarea.

C) **La actitud nacional-fascista.**

Los grupos del nacionalismo iberoamericano que, con mayor o menor acierto, han sido llamados fascistas, señalan atinadamente esta contradicción, esta incapacidad revolucionaria de la Democracia Cristiana.

Dejando a un lado los sectores **retardatarios** encubiertos por esta bandera, y refiriéndonos tan sólo a los de clara y limpia intención, con resuelta ambición social, hemos de señalar que también caen en profundo error.

Estos grupos suelen ser minoritarios, de clase media o pequeño burguesa en su mayor parte; y su intento es hacer la revolución «para el pueblo» pero «sin el pueblo». El control popular se suprime totalmente.

Pero esto equivale, fatalmente, a la traición de los fines revolucionarios.

La mecánica de este sistema es la siguiente: ocupado el poder. se suprimen de entrada los desórdenes consecuencia de la injusticia social —huelgas, agitaciones, motines, luchas de grupos...—. El propósito es continuar después, disciplinada y ordenadamente, la lucha contra las causas de aquellos desórdenes, la lucha contra las bases estructurales injustas.

Pero como no hay temperatura popular, control popular, el nacionalismo fascista, suprimidas las consecuencias—la protesta, el desorden público—de la injusticia mediante la imposición de la fuerza, se autoconvence de que, si no hay protesta popular, es porque ya no hay **causa,** porque ya no hay injusticia. La huelga, por ejemplo, viene a ser considerada, de esta forma, causa y no efecto de la injusticia.

El nacionalismo fascista, suprimida la protesta popular, se olvida de las causas y se duerme. Sueño aprovechado en su beneficio por la burguesía, por el Capitalismo, para hacer impunemente su agosto, ante la impotencia popular.

(Por eso he llamado, en otra ocasión, al fascismo «el fusilamiento de las consecuencias» mientras las causas quedan intactas. Por eso viene a ser, aunque no se lo proponga, la fuerza defensiva del capitalismo.)

Claro es que las naciones subdesarrolladas—y concretamente las iberoamericanas—no tienen un sentido tan absolutamente negativo como en las naciones desarrolladas, y hasta puede ser la fórmula que alce al poder a la burguesía nacional frente a la oligarquía colonialista anterior, lo cual es ya un paso importante. Aunque—señalémoslo—su incapacidad para ir a las **causas,** hace que la lucha contra la oligarquía no signifique su destrucción definitiva, sino sólo su desplazamiento temporal. No impide la vuelta de la oligarquía. Incluso prefiere aliarse con ésta que con las masas populares, cuando estas plantean sus exigencias definitivas.

Con lo que tenemos otro sector importante, con capacidad revolucionaria. que se pierde para la tarea...

D) **La actitud progresista.**

La actitud progresista hace una aguda crítica de la Democracia Cristiana y del nacionalismo fascista. Señala como imprescindible la vinculación popular, exaltando la consideración revolucionaria del pueblo.

Al mismo tiempo trata de realizar una síntesis entre cristianismo y marxismo. Mas el progresismo, en esta síntesis, hace llevar la peor parte al cristianismo.

No produce una síntesis de lo cristiano con lo que de aceptable tenga la aportación de Marx. El elemento **básico** es el marxismo, no ya en los proyectos concretos, sino en la fundamentación. ¿En qué sentido? En el de que muerde en el corazón de los progresistas la misma fe de Marx en la absoluta fatalidad de un **devenir** comunista, como resultado de leyes materiales económicas y no de esfuerzo voluntario humano.

El progresismo tiene, en consecuencia, errores graves que le invalidan, máxime en una realidad de frenético idealismo como la iberoamericana:

SU SILENCIO ante lo que el marxismo tiene de inaceptable por el cristianismo en el terreno de las fundamentaciones ideológicas. El progresismo no critica al marxismo y a sus realizaciones concretas, los países comunistas.

SU NEGATIVA a reconocer que frente al capitalismo hay otras posturas distintas del socialismo marxista. A estas posturas las considera distracciones de fuerza, y, en consecuencia, las silencia siempre. Mantiene un falso cuadro con solo dos personajes, capitalismo y comunismo, que coincide totalmente con el cuadro capitalista. Lógicamente, se niega a comprender que capitalismo y comunismo son dos formas cada día más parecidas de una misma postura antihumanista de subordinación del hombre a la producción, ante la que ha de levantarse una sociedad en que la producción sea para el hombre.

SU ENTREGA total, incondicional, de la tarea revolucionaria a la dirección comunista. Los cristianos, para el progresismo, hemos de hacernos perdonar por los líderes de la revolución, que sólo pueden ser los comunistas.

Todo esto muestra una actitud cobarde—aunque pueda significar valor personal—, porque el cristiano puede y debe estar en cabeza de la revolución social, sin complejos de inferioridad. No se trata de que monopolice la dirección, pero sí de que no se sienta, por cristiano, excluido de ella.

El cristiano revolucionario puede aprovechar mucho de las formula-

ciones del marxismo, lo mismo que de las enseñanzas de las revoluciones comunistas; pero debe señalar también sus tremendos errores de planteamiento, sus graves pasos en falso; debe señalar cómo el comunismo es la fórmula «reaccionaria» de hacer la revolución; debe señalar la fórmula revolucionaria, verdaderamente humana, de hacer la revolución.

Esto no lo hacen los temerosos progresistas, que huyen de cualquier concreción ideológica, para dejarlo todo a cargo del Partido Comunista y del ejemplo soviético.

Por eso representan, en el mundo ibérico más que en ninguna otra parte, un valioso grupo que también se pierde para la gran tarea.

5. La revolución de Iberoamérica.

De esta forma, cuatro sectores valiosos de dirigentes cristianos se inutilizan para una tarea verdaderamente revolucionaria y verdaderamente popular.

Quedan así, con gran frecuencia, las masas populares—revolucionarias y cristianas—de Iberoamérica, huérfanas de minorías identificadas con ellas, solas ante la revolución.

Este vacío debe llenarlo el cristiano con una postura resueltamente revolucionaria, de vanguardia. Sin confesionalismo, pero sin indiferentismo religioso. El Cristo del Evangelio debe **afirmar** la mano revolucionaria del cristiano, no entibiarla.

La respuesta a ese pueblo con profundo sentido de Cristo y profundo sentido de la exigencia revolucionaria, hay que servirla—**dentro** de él, con él, siendo él—con la síntesis de todos los valores positivos de las diversas actitudes actuales y la aportación de fórmulas propias que el mismo pueblo, en su tradición ibérica e india, aporta.

¿Qué valores de las diversas posturas pueden reducirse a síntesis?

Del social-cristianismo, fijador de un límite moral e ideológico, de unos principios, nos son útiles, lógicamente, estos mismos principios. En síntesis: la **filiación divina** del hombre, y, en razón de ella, la superior dignidad humana y el valor básico de la libertad; la **comunicabilidad de bienes**, de tal forma que nadie debe contar con lo superfluo si otros no tienen lo necesario; el que estos bienes superfluos **no se pueden tener como propios, sino administrados** para el disfrute de todos; el que **el poder temporal tiene autoridad para desposeer** de esta administración cuando no cumple su cometido; y la **defensa de la familia** como célula fundamental de la sociedad.

Del demo-cristianismo, señalemos que si es equivocado decir que sólo democráticamente se alcanza la democracia (porque equivale a decir que sólo en una democracia se puede instaurar una democracia, o sease que no hay solución a un problema si no está ya resuelto antes), por el contrario, y aquí reside su acierto, es necesario decir que sólo se alcanza la democracia cuando el movimiento es democrático—en su ideología, en sus fines, en su estructura interna—no ya en sus procedimientos para alcanzar el poder. Es decir, podemos aprovechar del demo-cristianismo la afirmación de que sólo realizará la democracia en un país el movimiento que la realiza **en sí** desde su primer momento de lucha; la necesidad de un mínimun democrático aun en los momentos más radicales y duros de la revolución, cuando es obligada la concentración de mando.

Del nacionalismo fascista, es aprovechable su insistencia por destacar que la democracia en un país socialmente no democrático es una farsa; que la democracia aparente no resuelve los problemas radicales, y que hay que destruir revolucionariamente la farsa y apariencia para poder llegar después a una verdadera convivencia libre.

Del progresismo, es valiosa su claridad al señalar los errores de las otras actitudes: su insistencia en destacar la importancia del hecho y la doctrina marxista, y su indicación del **determinante** popular.

Con estos elementos cabe una síntesis superadora, volcada sobre la tradición comunitaria de nuestro pueblo, tanto ibérico como indígena, que tiende a fórmulas comunales, de propiedad mancomunada—más que a líneas individualistas o estatistas—, y a soluciones orgánicas, de democracias directas y realistas, que van de la local a la nacional, del municipio a la Comunidad Iberoamericana total.

Sobre estas bases, cabe una síntesis superadora que ofrezca al cristiano en Iberoamérica una plataforma de acción con enorme capacidad revolucionaria.

Ella ha de hacerse, necesariamente, sobre estas bases:

— los principios del humanismo cristiano,
— la forma interna y el objetivo final democrático,
— la vinculación popular; que sea «del» pueblo y no «para» el pueblo,
— las fórmulas estructurales comunitarias, superadoras del capitalismo en sus versiones individualista y estatal,
— y la resuelta decisión revolucionaria.

En esta decisión debe comprenderse:

— el término inmediato y radical de la oligarquía, mediante una drástica reforma agraria y una nacionalización de la Banca,
— el término de la subordinación colonial, mediante la nacionalización de las compañías extranjeras que signifiquen daño para la soberanía,
— el término de la economía de monoproducción, de la economía atrasada, mediante la diversificación y la planificación de un desarrollo hacia la industria.
— y el término del localismo actual, negador de la verdadera nacionalidad iberoamericana, mediante una acción decidida hacia la reintegración económica, cultural y política.

Esta es tarea. Ante ella hay muchos pesimistas. Creen que no serán cristianos, sino otros, los que darán la respuesta.

Pero yo no veo, sino todo lo contrario, razones para el pesimismo. En otras regiones del mundo se planteará la cosa en forma distinta, pero aquí, en Iberoamérica, resulta que son cristianos los que van a la cabeza de la revolución. Todo lo aisladamente, todo lo contra-corriente que se quiera, pero son cristianos.

¿Por qué caer en la trampa (puesta por oligarcas y comunistas, de común acuerdo) de que sólo dan respuesta los comunistas?

Los comunistas han fracasado estrepitosamente en Iberoamérica. Y no han fracasado por obra de la oligarquía, sino por obra del pueblo.

El comunismo se acercó primero a Iberoamérica con toda su **ortodoxia**. Fué intragable. El pueblo lo repudió. Después se alió con el imperialismo norteamericano frente al pueblo. Se hizo más odioso. El pueblo lo rechazó violentamente.

Ahora se presenta de otra forma. En primer lugar, abandona su ortodoxia—sobre todo su ateismo militante— En parte es táctica, pero en parte es porque el «cazador» de Cristo ha sido «cazado» por Cristo, por obra del pueblo cristiano de Iberoamérica. En segundo lugar, pretende apropiarse de una revolución que no es suya.

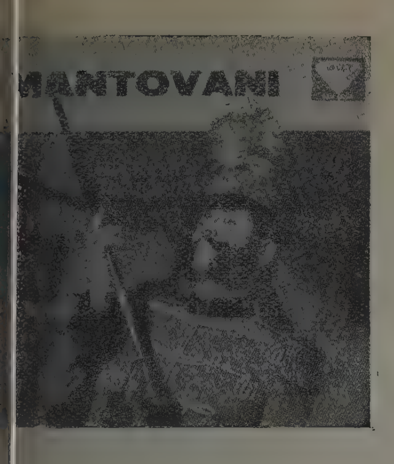
Los comunistas no han dado un paso en la revolución de Iberoamérica; por el contrario, han puesto muchos obstáculos a esta revolución. Los líderes de formación integrante marxista, unos se invalidaron en la disciplina **burocrática,** otros gobiernan hoy en Iberoamérica haciendo política pro-norteamericana.

No demos nombres. Pero estos marxistas dirigen gobiernos «razonables», incapaces de una obra revolucionaria Los revolucionarios que han hecho revolución de veras, no salieron de esa escuela. Han sido hombres que creían en Dios, en Cristo y en la Virgen, los que han levantado al pueblo contra la oligarquía, los que han derrotado a ésta y han realizado auténticas revoluciones. Mientras, el Partido Comunista, a lo más que llegó en Iberoamérica es a tener varios ministros en gabinetes burgueses.

¿Por qué ser pesimistas, cuando sobre el continente iberoamericano, la revolución mundial del comunismo, tan vigorosa en otras partes, no es capaz de realizar una sola obra revolucionaria y tiene que alimentarse de lo que nos «roba»?

J. L. R.

El disco del mes



MANTOVANI.—Opereta memories.—Vals de "La Viuda Alegre".—Mi héroe, de "El soldado de chocolate".—Vals de "La princesa gitana". — Serenata de "Francisquita". — Obertura "El murciélago".—Vals de "Amor gitano", etc.—Disco de 30 cm., 33 revoluciones por minuto, DECA SKL 4093.—260 pts.

CATALOGO DE NOVEDADES

Música regional

—SARDANAS.—Tossa bonica.— Torroela, vila vella.—La Pepa maca.—Els degotalls (Cobla Maravella).—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—CASTILLA EN SUS CANCIONES.—El trébole.—Jotilla.—El molondrón.—Molinero, molinero.—Serranilla.—Ya se van los pastores.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—ESTAMPAS NORTEÑAS.—Bilbao, Bilbao.—Los Iruñshemes.—Urri urri urra.—La Javierada (Los Iruña-ko). 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—AIRES FLAMENCOS.—Bulerías.—Peteneras del Café de Chinitas.—Sevillanas.—Granaínas. — Tientos y tanguillos.—Soleares. — Rondeña. — Malagueña boleras.—Fandangos de Huelva y verdiales.—Farruca, (Carlos Montoya a la guitarra.) 30 centímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

—AGRUPACION FOLKLORICA DE VALLDEMOSA. — Bolero mallorquín.—Copeo de Valldemosa.—Jota mallorquina.—Paradó de Valldemosa.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

—JOTAS.—Tengan rosas mis rosales.—Madre, ¿qué tiene la jota?—Que es mentira que me engañas.—En un Pilar junto al Ebro. (Camilo Gracia con rondalla "La Pilarica".) —17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

—CANCIONES POPULARES DE LAS ISLAS CANARIAS.—Nivaria es la tierra mía.—Romería de Candelaria.—Siete coplas en el mar.—El viejo serinoque (Lita Franquis y el Conjunto Canario de Juan Curbelo).—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

—JOTAS DE RONDA.—Con una guitarra rota.—Vestida de azul saliste. Tiene que ser de repente.—Y yo por disimular.—Como al salir a rondar, etcétera.—17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

—FLAMENCO PURO. — Duelo de campanas.—Brisas de la caleta. — Aires de Triana. (Guitarrista: Sabicas.)—17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

—GALICIA.—Maneo de San Benitiño le Lérez.—Muñeira das Mariñas.—Mariñeiro de Cayon.—Fandango Gallego. (Coro "Cantigas de Terra.)—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

Música española

—PADILLA Y SU MUSICA.—El relicario.—Ca c'est Paris.—La violetera.—La novia de España. (Interpretado por Jean Freber el mago del acordeón.)—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

—LA VERBENA DE LA PALOMA (Intérpretes: Luis Sagi-Vela, Dolores Pérez, Santiago Ramalle. Orquesta Coros Montilla bajo la dirección del Maestro Eugenio M. Marco).—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

8.—MARCHAS ESPAÑOLAS. — Los Generales.—Felguerinas.—Madrid.—La Dolores. (Banda de Aviación de Madrid. Dirigida por Manuel Gómez Arriba.)—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.549.—IMPERIO DE TRIANA.—La niña del Cantarito.—Lola Puñales.—La Ruiseñora.—Carmen de España. — 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.550.—PASODOBLES ESPAÑOLES. — Islas Canarias.—Tengo miedo, torero.—Campanera.—Pasodoble, torero. (Gran Orquesta de baile. Tejada y Cisneros.)—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.551.—ANDALUCIA EN SUS CANCIONES.—Fandanguillo.—En la Macarenita.—Señor zapaterito.—El trípili.—Serrana de Córdoba.—Sevillanas corraleras. (Elia Rico.)—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.552.—ELIA RICO.—Arco Iris. — Renunciación.—Quiero que hablemos.—Agenda de amor.—17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

1.553.—VIVA ANDALUCIA. — Me gusta mi novio.—Baturro y andaluz.—Gaditana mía.—Ventana de flores. (Luisa Linares y Los Galindo.)—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.554.—IMPERIO DE TRIANA.—Si no fueras tú.—Faro y lucero.—Una cantaora.—Dios te bendiga.—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

Música selecta

1.555.—CESAR FRANK.—Psiquis.—El cazador maldito.—Redención.—Poemas sinfónicos. (Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París.)—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.556.—JOHANN STRAUSS.—El Danubio azul.—Cuentos de los bosques de Viena.—Vals del Emperador.—Sangre Vienesa. (Orquesta Sinfónica de la Columbia Broadcasting Society. Director: Bruno Walter.)—30 cm. 260 ptas.



1.557.—SERGIO PROKOFIEV. — Sinfonía núm. 1 en re mayor, "Clásica". Op. 25. (Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Ansermet.)—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.558.—OTTORINO RESPIGHI. — Los pinos de Roma. Poema sinfónico. (Orquesta Filarmónica. Director: Karajan.)—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.559.—CONCIERTO EN MINIATURA.—Vals triste (Sibelius).—Le tambourin (Rameau). — Carmen: Habanera (Bizet). — Finlandia (Sibelius). — 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.560.—GRAN CONCIERTO.—Sinfonía número 8 en si menor "Incompleta". (Schubert). — Arias para cuerdas (Bach).—Danza de las Horas (Ponchielli). — Serenata nocturna (Mozart). — Ballet de Cascanueces (Tchaikowsky).—Vals de los Millones (Straus).—Cabalgata de las Walquirias (Wagner).—30 cm., 16 revoluciones por minuto. 295 ptas.

1.561.—MENDELSSOHN.—Sinfonía número 3 en "la" menor "Escocesa".—Andante con moto.—Alegro u poco agitato. — Adagio.—Allegro maestro assa. (Orquesta Sinfónica de Londres. Director: George Solti.)—30 centímetros, 33 r. p. m. 265 ptas.

1.562.—FRANZ SCHUBERT Y AMADEUS MOZART.—Sinfonía núm. 5 en "Si" mayor (Schubert). — Sinfonía núm. 36 en "do" mayor (Mozart).—30 cm., 33 r. p. m. 275 ptas.

1.563.—ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO TELEVISION DE ROMA.—Dirección: Fernando Previtali. Guillermo Tell (Rosinni).—El aprendiz de brujo (Dukas). — La fuerza del destino (Verdi).—30 centímetros, 33 r. p. m. 265 ptas.

1.564.—DIMITRI SHOSTAKOVICH.—Sinfonía núm. 5, Op. 47 (Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Ernst Borsamski).—30 centímetros, 33 r. p. m. 265 ptas.

1.565.—HAYDN.—Sinfonía núm. 99 en "mi" bemol. (Orquesta Sinfónica de Londres.) Director: Royalton Fisch. 25 cm., 33 r. p. m. 225 ptas.

1.566.—ESCENAS BOHEMIAS (George Bizet).—Preludio.—Serenata.—Marcha. Danza bohemia. (Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: André Cluytens.)—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.567.—SELECCIONES DE LA FLAUTA MAGICA (Mozart).—Con la orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Bohn.—17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

Música ligera

1.568.—CARIBE (Alfredo Sadel). — Alma Llanera.—Lamento borincano.—Canción del mar.—17 cm., 45 r. p. m. 70 ptas.

1.569.—MARTA CHRISTEL Y PEDRITO SANCHEZ.—Las azules truchas.—En todas partes tú.—La más bella del mundo.—Mambo en colores.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

1.570.—CATERINA VALENTE (Grabaciones destacadas).—Poinciana.—Take me in your arms.—Moonlight in vermont.—Flamingo.—Alone together.—Nocturne for the blues.—When you walked out.—30 centímetros, 33 r. p. m. 255 ptas.

1.571.—LOS TRES REYES.—Escríbeme.—Allá tú.—Diez lágrimas.—Tanto daño.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.572.—SWING EASY! (Frank Sinatra).—The girl next door.—Trhey can't take that.—Away from me.—Violets someone in love. — Jeepers creepers.—Taking a chance on love. Sunday, etc.—30 cm., 33 r. p. m. 300 ptas.

1.573.—VIOLINES EN ALTA FIDELIDAD.—Adiós amor. — Corazón de violín.—Dixie para violín. — China Boogie.—El amo y su perro.—Violines españoles, etc.—30 cm., 33 revoluciones por minuto. 245 ptas.

1.574.—CUARTETO SOROAK. — Pide. — Papá quiere a mamá.—La historia de mi vida.—Kansas City.—17 centímetros, 45 r. p. m. 75 ptas.

1.575.—"RUDY VENTURA".—La Pachanga.—Al sur del Pacífico.—Pissi, pissi bao bao.—Por dos besos.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

1.576.—DALIDA.—Pepe.—24 milla baci.—Parlez moi d'amour. — Dix mille boules bleues.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.577.—LA ALEGRE ESTUDIANTINA.—Despierta.—La aurora. — Clavelitos. El cisne.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

1.578.—EVOCACIONES DE PARIS, NUMERO 5.—Té para dos.— Ismalia.—Esmeralda.—El manisero. (Chacha-cha boys). — Tuya. — Bim-bom bey.—No estoy enojada.—Argentina serenade (Teddy Bird).—El blues a la luz de la luna.—Una sonrisa especial.—Ya no soy la misma.—Manhattan spiritual. — Scoubidou (Georges Jouvin).—Escríbeme. — Le tango de l'horoscope (Jacques Cahan).—30 cm., 33 r. p. m.

1.579.—JOSE GUARDIOLA.—Dame palabra.—Cuando quieras.—Jericó.—Mi Mallorca.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

1.580.—BAILE CON GLORIA LASSO.—Aquellos ojos verdes.—Adiós muchachos.—Brasil.—Te quiero, dijiste.—17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

1.581.—NUEVO ESTILO PARA BAILAR.—El humo ciega tus ojos.—Serenata.—Sueño de amor.—Bésame mucho (Orquesta Maravelia).—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.582.—XAVIER CUGAT Y SU ORQUESTA.—Siboney. — Karabalí. — Para Vigo me voy.—María Elena.— 85 ptas.

Los idiomas en disco

1.583.—MIRAFON ALEMAN (Deutsch).—Texto básico con traducción.—Vocabulario y reglas gramaticales.—2 discos de 17 cm., 33 r. p. m. 250 ptas.

1.584.—MIRAFON FRANCES (francais).—Texto básico con traducción.—Vocabulario y reglas gramaticales.—2 discos de 17 cm., 33 r. p. m. 250 ptas.

1.585.—MIRAFON INGLES (English). — Texto básico con traducción.—Vocabulario y reglas gramaticales.—2 discos de 17 cm., 33 r. p. m. 250 ptas.

1.586.—MIRAFON ITALIANO (italiano).—Texto básico con traducción. Vocabulario y reglas gramaticales.—2 discos de 17 cm., 33 r. p. m. 250 ptas.

1.587.—Tres discos "Langue et vie francaise". Con folleto explicativo. — 310 ptas.

1.588.—Dos discos "Pages inmortelles de la litterature francaise". Folleto con texto explicativo. 210 ptas.

1.589.—Dos discos "Moder English". Folleto con el texto grabado en los discos. 585 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

Ruego a ustedes me remitan, a reembolso y libre de gastos de envío, los libros o discos siguientes:

....

(Fecha y firma)

NOMBRE: ....

CALLE: ....

CIUDAD: ....

● Reseñe el número del libro o disco que le interese.

Recomendamos

Al discófilo extranjero

NARCISO YEPES. — Preludio núm. 1 (Héctor Villalobos).—Recuerdos de la Alhambra (Tárrega).—Capricho árabe (Tárrega).—Gran Jota (Tárrega).—Serenata española (Malats). Rumores de la Caleta (Albéniz).—Asturias (Albéniz).—Danza del molinero (Falla).—Escenas brasileñas (Isaías Savio).—30 cms., 33 r. p. m. 260 ptas.

ALBENIZ. — Sevilla.—Granada.—Cádiz.—Puerta de tierra.—Torre Bermeja.—Rumores de la Caleta.—Castilla.—Aragón. (Orquesta lírica de Madrid.) Director: José Olmedo. Prólogo de: Regino Sainz de la Maza.—30 cms., 33 r. p. m. 260 ptas.

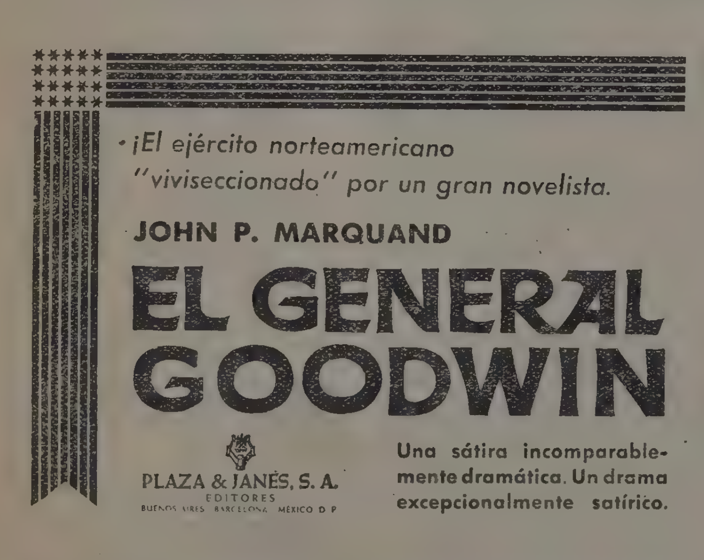
Al discófilo español

MUSICA DE WOLF-FERRARI.—Il Segreto di Susana.—Il Campiello.—La dama boba.—I quattro Rustegui.—I gioielli de la Madonna. (Orquesta del Conservatorio de París. Director: Nello Santi.) 30 cms., 33 r. p. m. 260 ptas.

MEFISTOFELE.—Siepi.—Del Monaco. Tebaldi.—Serafín.—30 cms., 33 revoluciones por minuto. 260 ptas.

GREAT SCENES FROM WAGNER.—George London. Vienna philharmonic. Knappertsbusch.—30 centímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

LAS MANOS DE EURIDICE.—Intérprete: Enrique Guitart. (Pedro Bloch).—30 cms., 33 r. p. m. 260 ptas.





NOVEDADES

10.152.—ANTOLOGIA COMPLETA DEL BROMISTA.—H. Allen Smith. 100 ptas.
10.153.—ALBUM DE FAMILIA DEL DUQUE DE WINDSOR.—Duque de Windsor. 80 ptas.
10.154.—ACTITUDES ANGLOSAJONAS. Agnus Wilson. 100 ptas.
10.155.—CUENTOS DE AYER Y DE HOY.—Ramón Carnicer. 40 ptas.
10.156.—DE PADRES A HIJOS.—Mika Waltari. 200 ptas.
10.157.—DESTINO DE SEGUNDA MANO.—Heinz G. Konsalik. 150 ptas.
10.158.—DOCTOR MAMBU.—Stanley S. Pavillard. 25 ptas.
10.159.—DON FERNANDO. — Somerset Maughan. 90 ptas.
16.160.—EL ARTE DE FALSIFICAR EL ARTE.—Frank Arnau. 325 ptas.
10.161.—EL BUQUE.—Hans Egon Holhusen. 75 ptas.
10.162.—EL GENERAL GOODWIN. — J. P. Marquard. 150 ptas.
10.163.—EL SUFRIMIENTO, VALOR CRISTIANO.—Varios autores. 90 ptas.
10.164.—ESTE ES MI DIOS.—Herman Wouk. 175 ptas.
10.165.—EUROPA Y LOS EUROPEOS.—Max Beloff. 175 ptas.
10.166.—GEISHA.—Stephan y Ethel Longstreet. 125 ptas.
10.167.—LA FERIA VACIA.—Julio Manegat. (Premio Ciudad de Barcelona, 1960.) 70 ptas.
10.168.—LA GUERRA EN ARGELIA.—Jules Roy. 90 ptas.
10.169.—LA HORA DE AFRICA.—Italiaander. 160 ptas.
10.170.—LA PUERTA VUELVE A CERRARSE.—L. Bellock. 80 ptas.
10.171.—LOS EXTRAORDINARIOS. — A. Mairena. 80 ptas.
10.172.—LOS OLIVOS DE LA JUSTICIA (Novela de Argelia).—J. Pelegri. 75 ptas.
10.173.—LOS VIEJOS AMIGOS.—Camilo José Cela. 115 ptas.
10.174.—MEMORIA. LA GLORIA DE MI PADRE.—M. Pagnol. 130 ptas.
10.175.—MI CAMINO HACIA BERLIN.—W. Brandt. 125 ptas.
10.176.—NOCHE SIN FIN.—Alistair McLean. 80 ptas.
10.177.—SERENGUETI NO DEBE MORIR.—Grzimek. 290 ptas.
10.178.—SIETE TRUENOS.—Rupert Croft. 80 ptas.
10.179.—SOCIOLOGIA DEL DELITO.—Wolf Middendorff. 150 ptas.
10.180.—LA FERIA VACIA.—Julio Manegat. (Premio Ciudad de Barcelona.) 70 ptas.
10.181.—HISTORIA DE ROMA.—Indro Montanelli. 175 ptas.

BIBLIOTECA DEL HOMBRE CONTEMPORANEO

10.182.—ESTUDIOS DE PSICOLOGIA PRIMITIVA. (El complejo de Edipo.).—Bronislaw Malinowski. 62 ptas.
10.183.—PSICOLOGIA MILITAR. — Paul Maucorps. 55 ptas.
10.184.—SOCIOLOGIA, LA CIENCIA DE LA SOCIEDAD.—Jay Rummey y J. Maier. 70 ptas.
10.185.—EL MAS ALLA.—Francois Gregoire. 48 ptas.
10.186.—LA CARACTEROLOGIA. — Guy Palmade. 50 ptas.
10.187.—EL ARTE DE AMAR. — Erich Gromm. 50 ptas.
10.188.—LA PERSONALIDAD NEUROTICA EN NUESTRO TIEMPO.—Karem Horney. 75 ptas.
10.189.—LOS FUNDAMENTOS DE LA CARACTEROLOGIA. — Ludwing Klages. 80 ptas.
10.190.—LA SENSACION.—Henri Pieron. 60 ptas.
10.191.—PSICOLOGIA DEL LENGUAJE.—Delacroix y varios. 65 ptas.

ENCICLOPEDIAS GASSO

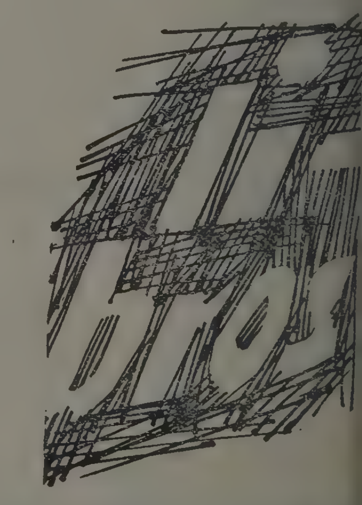
10.192.—ASTRONOMIA Y ASTRONAUTICA.—F. Armenter de Monasterio. 98 ptas.
10.193.—EL CUERPO HUMANO.—Doctor A. Castelló Roa. 98 ptas.
10.194.—DEPORTES.—Alberto Maliquer y José L. Lasplazas. 98 ptas.
10.195.—ELECTRICIDAD.—M. Vidal España. 98 ptas.
10.196.—FISICA.—J. Fernández. 98 ptas.
10.197.—FOTOGRAFIA. — Antonio Ollé Pinell. 98 ptas.
10.198.—GEOGRAFIA UNIVERSAL. — J. Rebagliato Font. 98 ptas.
10.199.—INVENTOS.—María del Pilar Bueno. 98 ptas.
10.200.—MATEMATICAS.—F. Vélez [...]tarell. 98
10.201.—MUNDO QUE NOS ROD[...] Esteban Molis Pol. 98
10.202.—MUSICA.—Pich Santasu[...] 98
10.203.—QUIMICA.—Gabriel F. M[...] de Montis. 98
10.204.—RAZAS HUMANAS. — A[...] Panyellas. 98

POESIA

10.205.—ROMANCE DE ANGELIC[...] MEDORO.—Luis de Góngor[...] tudio, comentario y versió[...] sificada por Dámaso Alonso[...]
10.206.—VEINTE AÑOS DE POESI[...] PAÑOLA. ANTOLOGIA [...] 1959.—José M.ª Castellet. 100
10.207.—DEBAJO DE LA LUZ.—C[...] Zardoya.
10.208.—POESIA TAURINA CON[...] PORANEA.—Rafael Montes[...] 150
10.209.—CUATRO POETAS DE H[...] Julio F. de Maruri; José [...] Basaldúa. 60
10.210.—ANTOLOGIA POETICA.—[...] Angel de Argumosa. 35
10.211.—POETA EN NUEVA YOR[...] Angel del Río. 15
10.212.—ANTOLOGIA POETICA. [...] LLAMA PENSATIVA.—Ev[...] Rivera Chevremont. 50
10.213.—ANTOLOGIA DE LA PO[...] LIRICA.—José María Pemán[...] 24
10.214.—INICUA RUEDA.—Fernando [...]rez Guerra. 30
10.215.—MIRAR AL CIELO ES TU C[...]DENA.—Concha Zardoya. 70
10.216.—ANTOLOGIA POETICA.—[...] de Villarino.
10.217.—VISPERA EN EUROPA.—[...] López Alvarez.
10.218.—POESIA GALLEGA CONT[...]PORANEA. — Ramón Gon[...] Alegre. 50
10.219.—MANUEL VERDUGO Y [...] OBRA POETICA. — María [...] Alonso. 40
10.220.—JARDIN BOTANICO.—Jesús [...]zano. 40
10.221.—TEXTO SOBRE EL TIEMP[...] José Ramón Medina. 40
10.222.—NUNCA EN VANO. — Ni[...] Martín Alonso. 50
10.223.—TREINTA JOVENES POE[...] ITALIANOS.—Clotilde Luisi; María Podestá. 40

ESTUDIOS Y ENSAYOS

10.224.—JUAN RAMON JIMENEZ EN [...] POESIA.—Guillermo Díaz-Pl[...] 100
10.225.—LAS METAMORFOSIS DE P[...]TEO.—Guillermo de Torre. 120
10.226.—ESTUDIOS SOBRE LITERA[...]RA HISPANOAMERICANA [...] ESPAÑOLA.—Luis Monguió. 107



10.227.—VEINTE RETRATOS DE ESC[...]TORES HISPANOAMERIC[...]NOS.—César González Ruano. 30
10.228.—BREVE HISTORIA DE LA [...]TERATURA ANTILLANA.—[...] Olivera. 80
10.229.—JUAN DE MENA, POETA [...] SIGNE Y CORDOBES MOD[...]TO.—Fuentes de Guerra. 50
10.230.—MEXICO Y LOS MEXICAN[...] José Zorrilla. 50
10.231.—ENSAYOS LITERARIOS. — [...] J. Remos. 100
10.232.—EL ESCRITOR EN LA SOC[...]DAD DE MASAS.—Franc[...] Ayala. 75

WILLIAM FAULKNER E N FRANCE (1931-1952). — Stanley D. Woodworth. 70 ptas.
CONFIGURATION CRITIQUE DE WILLIAM FAULKNER. 70 ptas.
POEMES FRANÇAIS DE RAINER MARIA RILKE. 70 ptas.

PANORAMAS

PANORAMA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA. — John Brow. 225 ptas.
PANORAMA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.—G. Torrente Ballester. 2 tomos. 500 ptas.
PANORAMA DE LA LITERATURA FRANCESA ACTUAL.—Gaetan Picon. 250 ptas.
PANORAMA DE LAS IDEAS CONTEMPORANEAS.—Gaeta Picon. 350 ptas.
PANORAMA DE LAS ARTES PLASTICAS CONTEMPORANEAS.—Jean Cassou. 450 ptas.
PANORAMA DE LA TEOLOGIA ACTUAL.—Feiner Trütsche.
PANORAMA DE LA GENERACION DEL 98.—Luis S. Granjel. 350 ptas.
PANORAMA DEL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO.—M. F. Sciacca. 2 tomos. 800 ptas.

ESTUDIOS DE TRABAJO Y PREVISION

EL CONTRATO DE TRABAJO DEPORTIVO.—José Cabrera Bazán. 225 ptas.
EL DESPIDO. — Manuel Alonso Olea. 125 ptas.
EL SEGURO DE ENFERMEDAD Y SUS PROBLEMAS. — Enrique Serrano Guirado. 60 ptas.
INSTITUCIONES DE SEGURIDAD SOCIAL. — Manuel Alonso Olea. 150 ptas.
LA INSPECCION DEL TRABAJO.—Luis S. Miguel Arribas. 75 ptas.
PACTOS COLECTIVOS Y CONTRATOS DE GRUPOS.—Manuel Alonso Olea. 70 ptas.
TRATADO ELEMENTAL DE DERECHO DEL TRABAJO.—Miguel Hernaiz Márquez. 250 ptas.
SOCIOLOGIA DEL TRABAJO.—Theodore Caplow. 250 ptas.

NIZACION Y ADMINISTRACION DE EMPRESAS

—LA FORMACION DENTRO DE LA EMPRESA.—Guy de Hasson. 110 ptas.
—EL JEFE. SU FORMACION Y SU TAREA.—A Garrard. 65 ptas.
—COMPENDIO DE ORGANIZACION INDUSTRIAL.—P. Camusat. 150 ptas.
—LOS GRAFICOS. MEDIO DE DIRECCION DE EMPRESAS. 200 ptas.
—RELACIONES HUMANAS. 150 ptas.
—CONTROL DE COSTES. 250 ptas.
—PLANIFICACION Y CONTROL DE LA PRODUCCION. 400 ptas.
—MEJORA DE METODOS DE TRABAJO. 180 ptas.
—SALARIOS, TIEMPOS DE TRABAJO E INCENTIVOS. 300 ptas.
—CONTROL DE CALIDAD. 250 ptas.

NOVELA

2.—DIARIO DE UN CURA RURAL.—Georges Bernanos.
3.—LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS.—Vicente Blasco Ibánez. 70 ptas.
4.—LA EXILADA.—Pearl S. Buck. 60 ptas.
5.—LA PAGA DE LOS SOLDADOS. William Faulkner. 80 ptas.
6.—NO DESEARAS LA MUJER DE TU PROJIMO.—Evan Hunter. 100 ptas.
7.—JUICIO UNIVERSAL.—Guiovanni Papini. 200 ptas.
8.—LOS HIJOS MUERTOS. — Ana María Matute. 150 ptas.
59.—LECCIONES DE AMOR.—Pitigrilli. 60 ptas.
70.—LA REBELION DE ATLAS.—Ayn Rand. 250 ptas.

10.271.—CAROLINA QUERIDA. — Cecil Saint-Laurent. 100 ptas.
10.272.—SANGAREE.—Frank G. Slaughter. 70 ptas.
10.273.—EL VELO DE VERONICA.—Frank G. Slaughter. 100 ptas.
10.274.—LA IMPACIENCIA DEL CORAZON.—Stefan Zweig. 75 ptas.
10.275.—ZORA LA PELIRROJA Y SU BANDA.—Kurt Held. 90 ptas.
10.276.—LAS CIEGAS HORMIGAS.—Ramiro Pinilla. 75 ptas.
10.277.—LAS NOCHES SIN ESTRELLAS. Nino Quevedo. 75 ptas.
10.278.—LA ZANJA.—Alfonso Grosso. 75 ptas.
10.279.—ALFANHUI. — Rafael Sánchez Ferlosio. 75 ptas.
10.280.—LAS LEYES DE LA NOCHE.—H. A. Murena. 100 ptas.
10.281.—SE ABRE UNA PUERTA.—Alvaro Fernández Suárez. 75 ptas.
10.282.—EL MAL.—François Mauriac. 60 ptas.
10.283.—AL PIE DE LA CIUDAD.—Manuel Mejía Vallejo. 90 ptas.
10.284.—EL CONDE LUNA.—Alexander Lernet-Holenia. 64 ptas.
10.285.—EL VAGABUNDO PASA DE LARGO.—Emilio Romero. 70 ptas.
10.286.—PASOS SIN HUELLAS.—F. Bermúdez de Castro. 70 ptas.
10.287.—EL PAISANO AGUILAR.—Enrique Amorim. 45 ptas.
10.288.—EL JUGUETE RABIOSO.—Roberto Arlt. 45 ptas.
10.289.—LOS MARTES DE WESTERBORK.—Jacob Presser. 40 ptas.
10.290.—QUINCE O VEINTE SOMBRAS. Sánchez Silva. 40 ptas.
10.291.—LA CARRERA DE DORIS HART.—Vicki Baum. 20 ptas.
10.292.—DONDE DA LA VUELTA EL AIRE.—G. Torrente Ballester. 100 ptas.
10.293.—SOBRE LA TUMBA DEL MARINO NO FLORECEN LAS ROSAS.—Joachim Lehnhoff. 70 ptas.
10.294.—SEIS CUENTOS.—Tomás Carrasquilla. 100 ptas.
10.295.—CENTRAL ELECTRICA.—Jesús López Pacheco. 75 ptas.
10.296.—LOS CLARINES DEL MIEDO.—Angel M.ª de Lera. 75 ptas.
10.297.—MIENTRAS ESPERAMOS.—Carlos Gurméndez. 60 ptas.
10.298.—FRANKIE Y LA BODA.—Carson McCullers. 75 ptas.
10.299.—HISTORIAS DE VENEZUELA. LA CATIRA.—Camilo José Cela. 85 ptas.
10.300.—DEL MIÑO AL BIDASOA. NOTAS DE UN VAGABUNDAJE.—C. José Cela. 85 ptas.
10.301.—BEN-HUR.—Lewis Wallace. 95 ptas.

FILOSOFIA

Breviarios Fondo Cultura Económica

10.302.—INTRODUCCION AL EXISTENCIALISMO.—N. Abbagnano. 54 ptas.
10.303.—¿QUE ES EL HOMBRE? — M. Buber. 48 ptas.
10.304.—INTRODUCCION A LA ESTETICA.—E. F. Carrit. 48 ptas.
10.305.—INTRODUCCION A LA LOGICA.—M. R. Cohen. 72 ptas.
10.306.—EL PENSAMIENTO DE KIERKEGAARD.—J. Collins. 90 ptas.
10.307.—EL PENSAMIENTO DE SANTO TOMAS.—F. C. Coplestón. 96 ptas.
10.308.—LOS FILOSOFOS GRIEGOS. — W. K. Guthrie. 48 ptas.
10.309.—EL PENSAMIENTO PREFILOSOFICO. LOS HEBREOS.—Irwin y Frankfort. 66 ptas.
10.310.—INTRODUCCION A LA ETICA. Nohl. 72 ptas.
10.311.—INTRODUCCION A LA FILOSOFIA DEL DERECHO.—G. Radbruch. 48 ptas.
10.312.—FILOSOFIA HELENISTICA. — A. Reyes. 90 ptas.
10.313.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA MODERNA.—F. Romero. 114 ptas.
10.314.—LA BIOLOGIA DEL ESPIRITU. E. W. Sinnott. 72 ptas.
10.315.—¿QUE ES LA CIENCIA?—W. Szilasi. 48 ptas.
10.316.—EL PENSAMIENTO EN LA EDAD MEDIA.—P. Vignaux. 72 ptas.
10.317.—INTRODUCCION A LA FILOSOFIA.—J. Wahl. 108 ptas.

SOCIOLOGIA

10.318.—HISTORIA DEL PENSAMIENTO SOCIALISTA.—G. H. Cole. 4 tomos. 840 ptas.
10.319.—LOS GRANDES PEDAGOGOS. J. Chateau. 216 ptas.
10.320.—DICCIONARIO DE SOCIOLOGIA.—H. P. Fairchield. 240 ptas.
10.321.—LA RAMA DORADA. — J. G. Frazer. 354 ptas.
10.322.—SOCIOLOGIA EXPERIMENTAL. E. Greenwood. 84 ptas.
10.323.—FRONTERAS PSICOLOGICAS DE LA SOCIEDAD.—A. Kardiner. 22 ptas.
10.324.—HIGIENE MENTAL.—P. V. Lemkau. 168 ptas.
10.325.—CAUSACION SOCIAL.—R. N. MacIver. 114 ptas.
10.326.—TECNICA DE LA ESTADISTICA SOCIAL.—T. C. McCormick. 216 ptas.
10.327.—LA ELITE DEL PODER.—C. W. Mills. 228 ptas.
10.328.—PLANIFICAR PARA SOBREVIVIR.—R. Neutra. 324 ptas.
10.329.—LOS LIMITES DE LA TIERRA. F. Osborn. 78 ptas.
10.330.—EL ROMANTICISMO SOCIAL. R. Picard. 156 ptas.
10.331.—DICCIONARIO DE LAS RELIGIONES.—R. Pike. 360 ptas.
10.332.—TEORIA DE LAS CLASES OCIOSAS.—T. Veblen. 120 ptas.
10.333.—SOCIOLOGIA DE LA RELIGION.—J. Wach. 246 ptas.
10.334.—HISTORIA DE LA CULTURA.—A. Weber. 216 ptas.

CUESTIONES ACTUALES

10.335.—ETICA PARA LA ERA ATOMICA.—Ana María O'Neill. 260 ptas.
10.336.—VIVIMOS HACE CINCO SEGUNDOS.—Georp Popp con la colaboración de otros. (Una correría llena de sorpresas a través de las maravillas del Universo de la Tierra, del ser humano y del átomo.) 300 ptas.
10.337.—RELATIVIDAD, UNA NUEVA TEORIA.—Julio Palacios. 225 ptas.
10.338.—LAS INQUIETUDES DE HOY.—Jesús María Granero. 60 ptas.
10.339.—VIDA Y MUERTE DEL COSMOS.—A. Due Rojo. 40 ptas.
10.340.—LA POLITICA DE "COEXISTENCIA PACIFICA" DE LA UNION SOVIETICA. — García Arias. 125 ptas.
10.341.—FRONTERAS HISPANICAS. — Cordero Torres. 200 ptas.
10.342.—UNA EDUCACION EUROPEA. Romain Gary. (Un himno apasionado a la libertad en el reino de la opresión y de la muerte.) 80 ptas.
10.343.—IMAGEN DE LA INDIA.—Julián Marías. 100 ptas.
10.344.—PRIMAVERA ARABE.—Bemoist Mechin. 200 ptas.
10.345.—LA GUERRA DE ARGELIA.—Jules Roy. 90 ptas.
10.346.—EL HOMBRE Y EL ATOMO.—Leprinci-Ringuet, Heisenberg. 125 ptas.
10.347.—EL CONGO ESTRENA LIBERTAD.—José L. Castillo Puche. 150 ptas.
10.348.—EL FRACASO DE LA ESTRATEGIA ATOMICA.—Tnte. Cor. Otto Miksche. 110 ptas.
10.349.—DIPLOMACIA Y PODER.—Dean Acheson. 60 ptas.
10.350.—GUERRA Y DIPLOMACIA. — Manuel Fraga Iribarne. 70 ptas.
10.351.—LA RUSIA SOVIETICA EN CHINA.—Chiang Kai-Shek. 120 ptas.
10.352.—LA VIDA BRITANICA.—J. D. Scott. 100 ptas.
10.353.—EN EL "MILINARIO" DE POLONIA: BALANCES DE FUERZAS. EJEMPLO CONTEMPORANEO DE LA VITALIDAD DE UN PUEBLO.—L. Rubio García. 125 ptas.
10.354.—LOS ESTADOS UNIDOS VISTOS DE CERCA.—Santiago Nadal. 75 ptas.
10.355.—SUSPENSE ATOMICO.—Enrique Ruiz García. 125 ptas.
10.356.—LA HORA DE AFRICA. — Italiaander. 160 ptas.

NOTICIA DE LIBROS

WILLIAM PITT.—Jacques Chastenet.—Ediciones Cid.—Madrid, 1961.

William Pitt, llamado el segundo Pitt, fué hijo del otro conocido estadista inglés que lleva el mismo nombre y al que Inglaterra, después de la guerra de los Siete Años, debe los primeros brotes de su imperio colonial. El joven Pitt, ministro del rey Jorge II durante diecisiete años, gobernó pese a todas las oposiciones interiores. Enemigo encarnizado de Francia, fué el alma de las coaligaciones contra la Revolución y el Imperio. Pero en el momento de su muerte, Inglaterra—victoriosa en Trafalgar—acababa de ver la aplastante derrota de la coalición en los campos de Austerlitz.

En las páginas de este libro se refleja uno de los períodos más inquietos de la historia británica, a la que el autor ha dedicado varias obras. El eminente especialista nos ofrece una visión, con todos los defectos y cualidades, de uno de los mayores hombres de Estado de todos los tiempos.

CATALUÑA, EN EL SIGLO XIX.—Jaime Vicens Vives.—Ediciones Rialp.—Madrid, 1961.

Vicens Vives ha dejado una huella notable en la historiografía española. El libro que presentamos es uno de los últimos escritos por él y constituye su mejor aportación a la historia contemporánea por la que mostró gran interés al final de sus días.

Es una obra sobre Cataluña, escrita por un historiador catalán: será, pues, interesante para explicarse qué son los catalanes para sí mismos, para el resto de España y para Europa.

Por otra parte, todos los hechos de la historia decimonónica española están aquí, no como hitos o referencias cronológicas, sino totalmente incorporados a la vida de Cataluña.

Además, un sinfín de hechos, tendencias y actitudes de los catalanes del siglo pasado, que hasta ahora se ignoraban o figuraban como marginales, encuentran en este libro su alcance histórico.

DINAMICA DE LA HISTORIA UNIVERSAL.—Christopher Dawson.—Editorial Rialp.—Madrid, 1961.

La obra de Dawson, que presentamos, fué comenzada hacia los «años veinte». En ella se agrupan varios trabajos del profesor inglés, estudiados y seleccionados por John J. Mulloy con el intento de ofrecer una obra en la que se manifieste la contextura interna del pensamiento de Dawson y el esquema de su interpretación histórica.

Dawson se ha fijado, ante todo, en la vertiente sociológica de la historia. Esta influencia de lo social en la historia puede aparecer de un modo externo y directo y también en forma profunda e indirecta.

Sobre esta base, se estudia después la naturaleza de la sociología y de los elementos más significativos en la cultura y en la sociedad.

Dawson hace también una crítica acerca de las opiniones de la Historia del mundo sostenidas por otros autores contemporáneos. Para lograrlo, aborda el tema de la Historia en función de las ideas.

El autor pone de relieve y analiza la noción cristiana de la historia.

EL REVERSO DE LA MEDALLA.—Pierre Boulle.—Ed. Destino.—Barcelona, 1961.

Pierre Boulle es, actualmente, uno de los escritores franceses más notables. Sus obras más importantes son: «Le pont de la riviere Kwai», «Contes de l'Absurde», ambas premiadas; también es autor de «La cara», apasionante proceso mental y afectivo del cual es víctima un fiscal, y el que ahora llega a los lectores: «El reverso de la medalla.»

Un plantador de caucho y su mujer son los protagonistas del relato. El lucha contra los guerrilleros chinos que atacan a los colonos; ella, partidaria de la no violencia y llevada por su esposo a su cautiverio, recoge a un joven terrorista herida en la jungla malaya. Esta situación paradójica lleva a una intriga que tiene un final feroz.

LA CONQUISTA ESPAÑOLA DE AMERICA (Vestigios de la Leyenda Negra).—Sverker Arnoldson.—Instituto Iberoamericano. Gotemburgo (Suecia).

Arnoldson ha sido uno de los historiadores suecos que han dedicado una parte considerable de sus investigaciones a la historia de los pueblos hispánicos; al margen de ello, ha sido además uno de los introductores en Suecia de la poesía moderna española. Su muerte supone una pérdida para los estudios hispánicos en Suecia.

La obra trata del juicio que la posteridad ha dado al famoso acontecimiento.

Con esta traducción, el Instituto Iberoamericano ha querido rendir un homenaje al ilustre hispanista.

POETES D'ESPAGNE ET D'AMERIQUE LATINE.—Fernand Verhesen.—Bruselas, 1960.

Fernand Verhesen es autor de una antología poética titulada «Medio siglo de poesía». De ella están sacados los textos de estos poetas: Alberti, Ballagas, Cabral, Cendoza, Cernuda, Díaz Casanueva, Escudero, Miguel Hernández, Huidobro, Neruda, León Felipe, Emilio Prados, etc.

MANUSCRITO EN EL ESPEJO.—Marta Mosquera.—Editorial Losada. Buenos Aires, 1961.

"Manuscrito en el espejo" es un conjunto de relatos independientes, aunque emparentados por una estructura afín.

El nombre de Marta Mosquera, entre los escritores argentinos, resulta ya grato a un público amplio y vario. Reside en París como corresponsal de "Clarín" y colabora en las principales revistas literarias de Hispanoamérica.

XAIMACA. CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE.—Ricardo Güiraldes. Editorial Losada. — Buenos Aires, 1960.

Nació este gran escritor argentino en 1886. Perteneciente a la más tradicional aristocracia del país, su familia poseía, en la provincia de Buenos Aires, una estancia—La Porteña—donde el joven Ricardo se crió aficionado a las faenas rurales, practicándolas junto a los peones gauchos. La experiencia fué tan íntima y durable que llevó siempre dentro el "gaucho"; hasta debajo del frac, como ha dicho alguien.

"Xaimaca" es una historia de amor, en que un constante cambio de escenarios va señalando el desarrollo de una pasión. "Cuentos de muerte y sangre" tienen sabor juvenil y espontáneo en que trasciende el tipo campestre a través de los retratos y tradiciones.

DON FERNANDO.—W. Somerset Maugham.—Plaza y Janés.—Barcelona, 1961.

Viajero infatigable, S. Maugham ha estado varias veces en España. Fruto de estos viajes es "Don Fernando". No es la España de nuestros días la que ha atraído la atención del escritor inglés, sino el Siglo de Oro español, sus hombres y sus obras. Catedrales góticas, palacios y castillos, mesones y posadas, hidalgos, pícaros y damas, curas y místicos, pintores y espadachines; personajes auténticos o literarios que ocupan un lugar destacado en la España de aquellos días, desde Don Quijote hasta Don Juan, pasando por el Lazarillo, Teresa de Jesús, San Ignacio, Fray Luis de León, Lope, Agustín de Rojas y el Greco. El ambiente, severo y disipado a un tiempo, pero profundamente trascendente y religioso, cae bajo la mirada culta, irónica y refinada de Somerset Maugham.

SEÑOR, ENSEÑANOS A ORAR.—L'anneau d'or.—Euramérica.—Madrid, 1961.

La oración es una conversión: del mundo, que vive del engaño, de la mentira y del pecado, a Dios que es la verdadera realidad —lo primero que, de verdad, existe; así, la oración es una conversión a la realidad y restaura al hombre en la verdad, restituyéndole todos los auténticos valores. Con la oración el hombre realiza su verdadera naturaleza.

Este libro trata de penetrar en la comprensión de la oración. Cada hombre tiene su camino propio de oración, que corresponde a su misión propia. Y no hay nada tan importante como descubrir esa vía, pues ella es la expresión de la vocación por la que Dios llama a cada uno.

EL INSPECTOR.—Jan de Hartog.—Plaza y Janés.—Barcelona, 1961.

A raíz de la devastación de Holanda, en la primavera de 1946, hormiguean—por las ciudades—miembros de la "resistencia", contrabandistas... Mezclados con ellos, se encuentran unos cuantos judíos que acaban de salir de sótanos, desvanes y campos de concentración, acosados por espantosos recuerdos.

De esta abigarrada muchedumbre surgen los dos protagonistas de la nueva novela de Jan de Hartog. Peter Josgman, hombre ya maduro, Inspector de la Brigada de Investigación Criminal de Holanda, y Anna Held, una joven judía recientemente liberada de un campo de concentración... Ambos se ven envueltos, sin saber por qué, en una extraña persecución, en un viaje que les llevará desde las ruinas de Londres hasta la Casbah de Tánger, a través de los ríos de Holanda y de los canales de Francia. Destino: Palestina.

LA CAIDA DE LOS LUCEROS.—María Josefa Elizagaray.—Madrid, 1961.

En esta novela, su autora ha acentuado las tres características que se destacan en sus obras anteriores: interés, amenidad y lirismo.

Es la historia de un pueblo dividido en dos sectores: el de los ególatras y el de los olvidados—los sedientos—. Todo se desarrolla en torno a un lago, junto al cual existe una mansión de belleza, impresionante y funesta, que actúa como e[n] la vida afectiva de los personajes.

Destacan, como protagonistas, dos [su]perdotados, buscadores de la verdad, [del] Bien; en su intimidad anida, sin sa[berlo] ellos mismos, un enorme narcisismo [es]ritual. Uno es el médico del pueblo, [ca]lo de Francis Thompson; la otra es pedagoga.

LAS ESTRELLAS PALIDECEN.—[...] Bjarnhof.—Editorial Destino.—Barcel[ona,] 1961.

Bjarnhof nació en Dinamarca, el [...] 1898. La situación económica de la [fa]milia impidió que pudiese disponer de [los] necesarios cuidados médicos cuando, en [su] infancia, empezó a quedarse ciego. L[leva] ya muchos años en este estado.

Es muy conocido por sus entrevistas [en] la radio, su labor de director de peri[ódi]cos, sus cuentos y ensayos. También [re]veló—desde niño—un gran talento m[usi]cal, convirtiéndose luego en uno de [los] mejores violoncelistas daneses, habiendo [da]do numerosos conciertos por Europa. A[ho]ra ya no toca en público.

"Las estrellas palidecen" es el relato [de] un niño condenado a perder la vista.

NOCHE SIN FIN.—Alistair MacLean[.—] Plaza y Janés.—Barcelona, 1961.

La aventura de los componentes de[l] grupo científico destacado en Groenlan[dia] y la inesperada aparición de los tripula[n]tes que han logrado sobrevivir a u[na] catástrofe aérea, acaecida en las des[ér]ticas tierras árticas, son los elementos q[ue] ha manejado Alistair MacLean para [es]cribir esta novela.

El famoso autor de "Los cañones [de] Navarone"—obra publicada también p[or] Plaza y Janés—muestra, en "Noche s[in] fin", un arte especial para provocar [y] mantener la atención del lector.

LAS BRUJULAS MUERTAS.—Rog[...] Pla.—Compañía Fabril Editora.—Buen[os] Aires, 1961.

Daniel—el protagonista—es un homb[re] atormentado. Educado por su padre de [un] modo brutal, se ve enfrentado a un com[]pleto fracaso en la vida. "Te atiborraro[n] de conocimientos, pero no te orientaron" —le dice un amigo—. Daniel es el símbo[lo] de toda una generación que parece cam[i]nar a su aniquilamiento.

La acción transcurre durante los últi[]mos días del peronismo; pero tras ese [fi]nal se adivina un largo y doloroso pro[]ceso, que viene de mucho antes y qu[e] aún no ha terminado. Las dos líneas ar[]gumentales—Daniel. Buenos Aires—se une[n] en la catástrofe común: suicidio para Da[]niel, destrucción en la ciudad.

GEISHA.—Stephen y Ethel Longstreet.—Plaza y Janés.—Barcelona, 1961.

Aficionados a la cultura oriental, Stephen y Ethel Longstreet han pasado en e[l] Japón largas temporadas, que han aprovechado para estudiar a fondo el carácter, costumbres y religión de sus habitantes. Ello les ha capacitado plenamente para escribir "Geisha", la historia de O-Kita, la cortesana más famosa de su tiempo—inmortalizada por el arte de Hokusai, Shuncho y Utamaro—y del doctor Daniel Heacock, que fué a practicar la cirugía en un país donde era completamente desconocida. La historia de amor de estos personajes da pie a una brillante descripción del viejo mundo japonés, bárbaro y refinado a un tiempo.

ESTA NOCHE, CONCIERTO.—Leopoldo Hurtado.—Ed. Losada.—Buenos Aires, 1961.

La presente novela toma al ser humano que es el artista, irremediablemente atrapado por la móvil y dramática red de relaciones entre autores, intermediarios y destinatarios del arte; y, además, por la otra gran red de la vida, a la que no puede sustraerse. En esto, L. Hurtado sigue la senda de Romain Roland y Thomas Mann. Con estilo directo, el autor va enhebrando la trama de un destino trágico, truco en medio de las contradicciones de una sociedad donde "hasta los imperativos de la moda tienen un sentido profundo; un destino torturado por el vano esfuerzo de penetrar en el secreto del hombre".

a los setenta años de la "Rerum Novarum"

En la famosa «encíclica» de León XIII pueden advertirse dos aspectos o sentidos, bien definidos: uno social, y otro político.

Lorenzo Gomis, en la sección fija de la revista «Destino», Tiempo de pensar *(núm. 1.242), ha escrito unas reflexiones muy finas sobre el sentido social de la «Rerum Novarum». Gomis señala, con razón, que en esta encíclica se contiene una filosofía—doctrina, enseñanza, si se prefiere—social: la católica, que León XIII formuló, por primera vez, de un modo moderno.*

Si se hubiera tenido en cuenta eso, se habría evitado la extraña reacción de muchos ante la «Rerum Novarum»: «el católico suele saltar de un extremo a otro; tan pronto la considera un sistema económico social preciso y listo para la aplicación, como, al darse cuenta de que no es eso, tiende a dejarla de lado y olvidarla».

La hazaña de León XIII fué—no hay que olvidarlo—la «sanción oficial» de intentos privados y colectivos, por parte de laicos y religiosos, y un «estímulo»...

Lo primero que se aprecia, leyendo la «Rerum Novarum», es una magnífica descripción de la condición obrera; más de admirar en un hombre de «gustos diplomáticos y de formación humanista» como era León XIII.

A la base de esa «filosofía social» está el llamado principio de subsidiariedad; *parecido, en algunos aspectos, al* principio federalista: *respeto por la estructuración y ordenación espontáneas de la sociedad, de abajo a arriba, y deseo de que los estratos superiores sólo actúen a tono con las insuficiencias de los inferiores.*

Gomis se refiere, seguidamente, a dos puntos importantes de la encíclica: «obligación del Estado de tutelar los intereses de los débiles y derecho de los obreros a asociarse para promover sus intereses». Sobre estos dos puntos ha girado gran parte del progreso social moderno.

Pero el gran tema, cimiento de la Carta, *es la defensa de la propiedad privada. El autor de la nota que comentamos apela a una lectura seria de la encíclica para rechazar la versión corriente de esa* defensa *de la propiedad privada. No se trata de defenderla a favor de los que ya la poseen, contribuyendo así a reforzar la situación injusta vigente; se trata del derecho, por parte de los obreros —de los que no la poseen— a adquirirla. Gomis cita este texto de Pío XII: «La conciencia cristiana no puede reconocer como justo el orden social que niega por principio o hace imposible o ilusorio el derecho natural a la propiedad, ora respecto de los bienes de consumo, ora respecto de los medios de producción.» Se trata de una propiedad bien repartida.*

Tal defensa *se explica más aún, si se tiene en cuenta—como hace Gomis—que la época de León XIII era una época en que la sociedad aspiraba a la «difusión de la propiedad» y a «la multiplicación del número de propietarios».*

La misma naturaleza, viene a decir León XIII, parece aconsejar que el obrero —supuestos los salarios justos—ahorre un poco, después de gastar lo necesario, y forme un pequeño capital. Del respeto a la propiedad privada se siguen grandes provechos: se hace más justa la distribución de bienes; esto por una parte. Por otra, si se invita a trabajar con la esperanza de adquirir algo estable, se acercará una clase a otra, desapareciendo el vacío que suele existir entre los riquísimos y los pobres, lográndose además que la tierra dé más frutos. Otro texto de Pío XII es bien significativo a este respecto; se intenta, con la propiedad privada, no defender como justo el estado actual o apoyar a los ricos y plutócratas, sino todo lo contrario: defender a los pobres y desheredados.

La «Rerum Novarum» fué provocada por la revolución industrial. *No es la «última palabra», ni siquiera en la enseñanza pontificia: Pío XI insistió, en el tema, con la* Quadragessimo Anno; *también se espera otra de Juan XXIII que, dadas las circunstancias históricas, tendrá gran repercusión. De todas formas, León XIII, con su* Carta, *sentó muchas bases para el progreso social. Aparece, desde nuestra perspectiva, como un vanguardista.*

Esta certera visión histórica de los problemas es patente asimismo en el terreno político. Sobre tal aspecto del escrito de León XIII, nos envía un trabajo Alfonso Albalá: «La Rerum Novarum y el Estado de justicia.» Nuestros lectores tendrán idea de él con lo que sigue:

EL ESTADO DE JUSTICIA

EL HECHO DE QUE el Estado, *conforme a los principios "despóticamente" impuestos por la Ilustración, deba* limitarse *a la realización del Derecho mediante una actividad sólo dirigida a eliminar obstáculos que se opongan al libre juego de la actividad humana, determinaría, a mi juicio, el "renacimiento" del Estado-Policía. Prueba de ello es cómo polariza su actividad al fin—esencial en el Estado Policía—de lograr la* seguridad *jurídica a toda costa; tal vez porque su fracaso le hace conocer la crisis más violenta que quizá se registre en la concepción del Estado. Y es en el momento álgido de esa crisis cuando aparece la "Rerum Novarum". En la "Rerum Novarum" se señala la manquedad del* Estado de Derecho, *al postular su* complemento, *que es tanto como predicar su totalización definitiva y última, mediante el* Estado de Justicia. *El Estado de Derecho es como un "radical" químico: tiene una valencia suelta, un muñón desnudo que exige otro radical que venga a completarle para adquirir cuerpo y forma y, por tanto, posibilidad orgánica de ser. A poco que ahondemos en la crisis actual de la Ciencia del Derecho aflora esta razón histórica con su pesadumbre...*

Pruébalo el cambio *que la "política", como actividad humana, ha sufrido desde la "Rerum Novarum" hasta hoy. La vieja concepción hostil—y hostil a ultranza—de la política en cuanto lucha por conquistar un poder real, concreto, para intervenir en la causa fontal del* orden *—esto es: crear Derecho—, y ello con fines discutibles y hasta reprobables, viene perdiendo fuerza dialéctica desde que, con la "Rerum Novarum", quedó postulada la ambivalencia del* Estado *moderno como suma de dos sumandos: Estado de Derecho y Estado de Justicia. Porque es el Estado de Justicia quien dará una dimensión nueva al Estado, hasta crear un vínculo fuerte y más estable con la sociedad... El Romanticismo, históricamente, no es un* orden *porque es el contenido de esa amplia pausa, del estado de crisis que supone el paso del antiguo al nuevo régimen —con su compleja revolución industrial al medio—, cuyo umbral fué el pontificado de León XIII. Asombra hoy el "vanguardismo" del Papa de la justicia social o, quizá mejor, de la justicia* política. *Porque si el Estado de Derecho arranca de los "derechos humanos", León XIII va a partir de las "necesidades" fundamentales del hombre.*

ESTE HONDO Y desconcertante cambio de las estructuras sociales determinó un modo nuevo de actividad política, exigida por la política del Estado moderno (cuya *exigencia de* bien común *entraña algo más que mero orden jurídico) al dar forma objetiva y comunitaria a la actividad política subjetiva de quienes, a través de él, vigilan y posibilitan la convivencia. He aquí un elemento esencial en la política, su sentido, que defiende y protege a la sociedad de esa moderna herejía política que consiste*



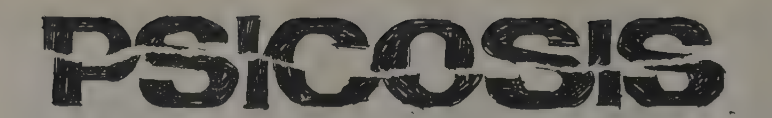
en la despolitización del Estado para acabar en algo peor aún: la politización radical del hombre obligándole a que sean "políticas", no sólo sus manifestaciones espirituales, sino hasta las orgánicas o inferiores, como ocurrió con los preceptos del "realismo socialista" en Rusia. La actividad política ya no es sólo un derecho, sino un deber. Va a pasar así la política, de ser una actividad encaminada a "actuaciones de poder", a suponer y determinar "actuaciones de fuerza social", con un "sentido" propio, que el Estado—en representación de su sociedad—asume en un momento dado.

Necesariamente tenía que suponer la "Rerum Novarum" una leva de hombres a la actividad pública, determinada por el sentido nuevo *de la política, como actividad que es necesario crear para que el Estado de* Derecho *encuentre su perfección en el Estado de* Justicia, *y no suponga un retroceso romántico (del que es expresión deforme y última el comunismo) al Estado Policía. No es que se pretenda conquistar el monopolio excluyente del poder. Es que el poder tiene una forma nueva: a la administración privativa, exenta y plena, del monarca en el antiguo régimen, va a suceder la administración* participada, *ceñida al Derecho fundamental, del nuevo régimen. Se impone, por tanto, la actividad política por equipos de hombres (leva que la "Rerum Novarum" pide aún) capaces de mover una voluntad representativa y capaces, sobre todo, de "encarnar"* lo *cristiano—la "consecratio mundi" que pedía Pío XII— en las estructuras temporales, al objeto que el Estado de Justicia pueda fundamentarse de modo válido, auténtico y eficaz, con ese sentido nuevo, con esa "fórmula" política que en la "Rerum Novarum" se perfila sólida y diáfana. Es este uno de los fenómenos sociológicos —obsérvese que no digo "religiosos"—más importantes del mundo contemporáneo, porque aún late en él ese riesgo de "heterodoxia" que toda postura de lucha—en el Cristianismo—ha de demostrar siempre al exigir que no haya en ella apego alguno a los métodos políticos—lícitos—de creación e incremento de poder; que no se pospongan los "valores" sobrenaturales a los humanos y contingentes.*

ES ASI COMO aparecen, en el paso de uno a otro régimen—con la "Rerum Novarum" como carta de derechos—, las promociones de políticos que van a dar un sentido y un contenido nuevos a la política en tanto que actividad humana. La anticipación histórica de esta actitud es tal y tan "revolucionaria" que, desde 1891 hasta hoy, no han caído en la cuenta aún muchos sociólogos y escritores políticos del cambio semántico que se ha operado en el término política; *hasta el punto de expresar hoy un concepto realmente lejano del que los hombres de mi promoción aprendemos en los manuales universitarios al uso.*

Es indudable que esta actitud política—cuya raíz, repito, está en la "Rerum Novarum"—escandalizará siempre a muchos, pues son muchos los que no han comprendido aún, o no quieren comprender, por qué los católicos deben colaborar con el poder constituido, en tanto la autoridad se muestre ceñida a unos principios que, de no ser respetados, determinarán la abstención y la oposición firme de los principios católicos. He aquí una fuerza que no han sabido ponderar ni entender muchos cristianos—inexplicablemente apolíticos—siquiera desde la evaluación práctica de la suma de "fuerza política" que entraña. Si analizamos hoy esa magna carta de la convivencia cristiana que es la "Rerum Novarum", veremos iluminarse como a contra luz, ciertos problemas de nuestro tiempo y, con ellos, al hombre mismo... Pero lo importante es sentir la comezón interior que nos urja con autenticidad cristiana, que es lo difícil, a procurar políticamente el bien de los demás; porque la actividad política puede y debe ser siempre manifestación de caridad y, por tanto, un modo de amar al "otro" como a nosotros mismos.

ALFONSO ALBALA.



Leopoldo Azancot nos envía desde Sevilla un estudio sobre la película «Psicosis». A través de este texto, el lector conocerá una nueva capacidad de su vocación, la más valiosa de todas—sin lugar a dudas—. «Me ha costado—dice su autor—mucho trabajo, pero creo que el resultado merecía el esfuerzo que me he tomado. Este trabajo está en la línea de la crítica francesa avanzada y de los estudios globales dedicados a Hitchcok muy recientemente. He pretendido, con él, hacer resaltar en todo momento simbiosis del fondo y la forma, elucidando al mismo tiempo cual sea, en realidad, di fondo.»

Con este trabajo, Azancot comienza sus colaboraciones—que serán frecuentes— nuestras páginas de cine. Procederá a una «REVISION DE LOS CLASICOS».

ESTA PELICULA, LA última de Hitchcok, constituye, indudablemente, uno de los logros más absolutos en la admirable carrera de dicho realizador. En PSICOSIS la tran-sustanciación del fondo en la forma—eje, base y condición necesaria de toda obra de arte—se ha llevado a cabo de un modo total. El resultado ha sido un tejido riquísimo de imágenes, con una trama muy compleja, que es iluminada a intervalos por extraños resplandores. Por su valor y pureza, esta película, realmente excepcional, sólo puede ser comparada, dentro de la obra de Hitchcok, a FALSO CULPABLE, cinta realizada por este director en 1956.

Marion Crane, una muchacha que acaba de cometer un robo, es asesinada por Norman Bates, un joven que mató en otros tiempos a su madre y al amante de la misma.

Este argumento, aparentemente banal, ha sido recreado cinematográficamente por Alfred Hitchcok en función del «suspense», pero de tal manera que todas sus implicaciones metafísicas, psicológicas, morales y religiosas, han quedado al descubierto... El plano del suspense y este otro plano, sin embargo, no se mezclan en la película, realmente, nunca; las implicaciones aparecen siempre como un trasfondo que iluminara, con la luz turbia que del mismo emana, el esquema de la intriga policiaca que posibilita su existencia. Para conseguir esto Hitchcok no ha partido del argumento, morcelándolo en planos, sino que, con toda su personalidad de hombre específicamente cinematográfico, se ha acercado al mismo. Como labor previa ha empezado por analizarlo, entresacando de él sus posibles implicaciones mentales; ha agrupado luego a éstas en temas y ha hecho que estos temas cuajaran en situaciones; estas situaciones, después, se han resuelto en planos y la sucesión de estos planos ha engendrado la acción. Una acción rica, tensa, intensamente apasionante.

EN EL COMIENZO del **film** la cámara, situada sobre las casas, en un punto muy alto, nos muestra, mediante una panorámica lentísima con fundidos, el conjunto de las calles que forman una gran ciudad. Tres letreros sucesivos, surgidos repentinamente sobre estas imágenes, nos indican: primero, el nombre de la población; luego, la fecha en que todo comienza; y, por último, la hora exacta de ese día en que está enclavado el principio de la acción. Con estas precisiones Hitchcok quiere indicarnos que no piensa tratar su asunto de un modo general, en superficie, sino que intenta, por el contrario, profundizar en un caso concreto para sacar a luz las raíces más ocultas del mismo.

La cámara busca entre las casas, se acerca a una ventana y atisba en el interior de ella. (Esta escena falta en la versión española y sólo puedo describirla por suposición). Dos jóvenes casi desnudos, Marion Crane y su amante Sam, citados furtivamente en un hotel cualquiera, se entregan al amor. Las razones que moverán a Marion al robo son aquí puestas al descubierto en una conversación que versa sobre la necesidad de dinero que encuentran ambos amantes para normalizar sus relaciones.

La escena siguiente nos traslada a la oficina donde la muchacha presta sus servicios. Las conversaciones triviales entre ella y su compañera crean el ambiente y contrastan necesariamente en el corazón de Marion con la plenitud de los momentos vividos un rato antes. Los planos, muy cortos, convierten a la oficina en un lugar opresivo, cerrado, semejante a una cárcel. Marion es asediada por un viejo cliente y la cámara, al presentarnos el rostro vulgarmente rijoso de éste en primeros planos, nos vuelve su presencia realmente obsedente. Todo coopera, pues, para ofrecernos una justificación psicológica del robo que la joven cometerá más tarde.

La cámara, mediante un movimiento perfecto, enlaza y relaciona el gran plano del dinero sobre la cama en la habitación de Marion, al que se ha llegado por medio de un **travelling** arrebatador, con la maleta abierta y la figura, luego, de la misma. Este movimiento, al proyectar una luz sobre el debate que agita su conciencia, rinde su duda visible, sin abandonar por ello el plano de la más absoluta objetividad. La sensación de lo inexorable del acto que va a seguir viene dada por el uso de planos muy próximos, primeros casi siempre, a lo largo de la escena que se desarrolla en esta habitación. El gesto de la muchacha al recoger su maleta y guardar el dinero en el bolso se carga, de esta manera, de una gran riqueza de contenidos y permite encerrar en un juego de planos muy simple, casi clásico, toda la significación del momento así descrito.

Empieza a bosquejarse el tema de la culpa, capital en este film. Los remordimientos morales de Marion toman cuerpo, en el plano del suspense, con la aparición del dueño del dinero robado y el jefe de su oficina—en un cruce de tráfico—y con el asombro de este último al verla en un lugar en donde no se la imaginaba. Un plano, tomado desde el lugar teórico en que se encuentra Marion, nos lo muestra de frente, serio e inmóvil, durante un espacio de tiempo **interior** muy grande—a pesar de la brevedad real del mismo—para un **film** tan morcelado, en una toma que se repetirá más tarde, en la carretera, durante la escena que narra el primer encuentro de la muchacha con el policía. El suspense adquiere aquí un trasfondo moral indudable, pero este trasfondo permanece siempre como tal, sin interferir nunca para nada la trayectoria del suspense. Y es que una película de Hitchcok puede verse según distintos planos de comprensión, siendo siempre admirable en todos ellos.

AMANECE EN LA carretera. El coche de Marion, estacionado a un lado de la misma, despierta las sospechas de un policía de paso por aquellos lugares. Este policía será para Marion una encarnación palpitante de su propia conciencia. El policía escruta en el interior del coche y Hitchcok se sirve del encuadre, que relaciona siempre a ambos, para fijar claramente cuál es el papel del agente en la película. Volvemos a ese plano fundamental, paralelo al otro de la escena anterior, en el que el policía, con la mirada profunda del padre para quien su hijo no tiene secretos, mira a Marion, en plano medio, de frente, teniendo por delante el automóvil; este plano que, como el otro al que ya nos referimos, es muy breve, produce la sensación, por su intensidad y significación, de ser demasiado largo para lo que exigía la escena: un simple juego con nuestros nervios. En los momentos que dicho plano permanece sobre la pantalla es como si tras las apariencias surgiera la sorda presencia de otro mundo, pues este plano cinematográfico es el lugar geométrico en donde se cortan los planos de la moral y de la acción. Cuando Marion, momentos más tarde, rechaza la ayuda que, reiteradamente y de nuevo, le ofrece el policía, sabe perfectamente que no es sólo su ayuda material lo que rechaza. Este rechazo, realmente, y ella se da cuenta, sirve para anudar más estrechamente los lazos que la unen con esa acción cuyo sentido, sin que pueda engañarse, ella, voluntariamente, asume. Los dos coches—el de la muchacha y el del policía—se ponen en movimiento; él la sigue y ella no lo ignora, pues Hitchcok, que no quiere dejar de marcar la estrechísima relación que hay establecida entre ellos y no pudiendo ponerlos en contacto por medio del encuadre a causa de la distancia, con la intensidad requerida, coloca el reflejo del coche policiaco en el espejo retrovisor del coche de ella, con objeto de remarcar que la muchacha no se confunde con su conciencia, que ésta no la abandona nunca, y que, sin embargo, pronto dejará de ser visible para retornar a su lugar en el centro del alma.

Cuando Marion llega a la ciudad, en donde piensa cambiar su coche, el policía, ya, la ha abandonado. Ahora bien: ¿por qué desea la muchacha cambiar de vehículo? ¿Por qué teme ser seguida? El policía aparece de nuevo y nosotros presenciamos su llegada en diversos planos; sin embargo, cuando ella se percata de que él ha vuelto, el plano en el que se nos da su punto de vista es un reflejo exacto de los dos planos de frente—aunque éste no medio, sino general—que antes comentamos. El cambio de automóvil, ahora, se ha convertido en un acto aparentemente inútil: inútil y costoso. ¿Cuál es, pues, la razón de que ella lo realice? En el plano psicológico todo se explica teniendo en cuenta que, a causa del miedo, ella ha dejado de ser dueña de sus reacciones; pero la verdadera explicación sólo se da en el plano moral; sólo en éste el cambio de coches adquiere sus verdaderas dimensiones. Al cambiar de coche Marion demuestra que quiere desprenderse de su acto, pero no de lo que con este acto ha conseguido. Por eso el cambio del coche la compromete más estrechamente con su pecado y hace que el policía deje de seguirla.

A partir de este momento el tema de la culpa impera de un modo total. Para evitar toda distracción, para eludir toda salida a lo inesencial, Hitchcok, en esta escena, se limita a mostrarnos solamente a la muchacha—en primeros planos—y a la carretera; pero a ésta siempre desde el punto de vista de ella y sólo en tanto en cuanto que es un camino por donde ella va: la progresión del pecado en su alma se torna, así, sensible de esta manera. Sin embargo esto no lo es todo: Hitchcok, usando magistralmente del monólogo interior, nos muestra hasta qué punto la muchacha está ya poseída por su acto. Las voces que allí hablan nos enseñan por deducción que ella se da perfectamente cuenta de la naturaleza exacta de lo que ha hecho; un acto que su sonrisa comenta con complacencia. Este monólogo, que presenta pero no describe, es fiel a la naturaleza intrínseca del pensamiento informulado: un pensamiento que piensa, pero que no se piensa.

La progresión de la culpa es cada vez más alucinante y llega a hacerse insoportable con la llegada de la noche, que encierra a Marion en su coche y en su pecado, aún más si cabe, y con la caída de la lluvia que al manchar los cristales, es como si mostrara al desnudo el alma manchada de la muchacha. Las luces tienen siempre un valor dramático a lo largo de esta escena y los faros del coche, encendidos en la oscuridad, sirven para enseñarnos que la conciencia, a pesar de todo, sigue iluminando las tinieblas internas.

LA ESCENA SIGUIENTE sirve de tránsito narrativo a la charla de Marion y Norman, verdadero eje del **film**, y en ella encontramos un detalle, muy significativo, que permite conocer la razón por la que Marion podrá tan fácilmente arrepentirse más tarde: en vez de esconder el dinero la muchacha lo deposita, envuelto en un periódico, afuera, en un sitio bien visible, bajo una lámpara, significando con ello que no se ata demasiado estrechamente con el acto que ha cometido: que lo mantiene **a la luz**, fuera de sí.

La charla se desarrolla en el sal cito frontero a la oficina, que es u habitación de muebles antiguos cu paredes aparecen cubiertas por pájaros que Norman diseca. El diá go que se entabla entre ambos n chachos es una variación prodigi sobre el tema de la «comunión» los pecadores. Excepto el plano p vio en que se ve cómo los dos se si tan para charlar no hay en esta cena ningún encuadre que los re cione. Los planos de cada uno ellos son paralelos e idénticos, lo c prueba que ambos están encerrados sí y aislados por tanto, pero que pesar de esto, se hallan unidos en sí por la similitud absoluta de casos y la participación infranatu en la esfera de los mismos. E planos están orquestados prodigio mente, poniendo en juego de un r do constante su tamaño, su duraci la labor interpretativa y la intensi de las situaciones.

Uno y otro son clarividentes, saberlo, en lo que respecta a su in locutor; por eso la muchacha pu llegar a arrepentirse. La conversac versa, principalmente, sobre la ma de Norman, señora que, en realid ya no existe. Al momificar su cadá después de matarla, el muchacho asumido hasta el fin las consecu cias de su crimen; porque él no qu re sepultarlo, sino mantenerlo ju a sí. Sin saber lo del asesinato esto nos da la clave de las intenc nes de Hitchcok—Marion relaci a la madre con el Pecado—del es realmente su cadáver, lo que a ra existe de ella, una encarnación daz—y esto le sirve para reaccior Ella estaba tan poseída por su a tan dentro de él, que se confundía el mismo; ahora, al verlo delante sí—bajo otra apariencia, pero fun mentalmente el mismo—, en ese ven tan ambiguo como sus extra pájaros, toma distancia, puede ve lo pecaminoso desde fuera y, de e forma, execrarlo. Entonces, inopi damente—y esta reacción suya se plica desde el punto de vista ps lógico por su miedo ante la reacc desequilibrada del muchacho cuar ella le aconseja que abandone a madre (lo que traducido al lengu de él significa: librarse de su pe do), pero también, desde el punto vista moral por su deseo de apart se del pecado, que está en él—, decide marcharse a su habitación sin antes indicar que al día siguie volverá a la ciudad de donde par con objeto de reparar la falta allí fuera cometida. «¿De veras pregunta el muchacho. Y en un p no opresivo, que se repite varias ces, vemos a Marion en pie, de el punto de vista de Norman, teni do como fondo su figura una se de pájaros amenazadores—amena dores no en sí, sino en cuanto para Norman simbolizan el asesi to—, que son como una nota de ligro, como un toque de atención, mo un aviso que nos revelará sú tamente las intenciones crimina del muchacho.

Ya en su cuarto, Marion decide charse para limpiarse de su cul y es en esta ducha en donde la s prenderá la muerte. En un plano soluto que pone al desnudo la na raleza del «voyeur» que hay en Norman, reducido a su ojo—pues «voyeur» se confunde con su mi da—, espía cómo la muchacha se d nuda. Luego, bruscamente decidi se dirige a su casa.

LA ESCENA DEL asesinato está r gistralmente resuelta en términos montaje. Hitchcok se sirve en ella juego de las superficies lisas y bl cas para indicarnos la soledad mo de la muchacha, «libre» de su peca y su soledad e indefensión física, la entrega en brazos de la muerte mo la otra lo hiciera antes en brazos de Dios. El amor maldito une a los pecadores en su **estado** lo que ha provocado en Norman deseo de matar a aquella que ac dió a la salvación, a la salud y a

por un simple acuerdo de su
ad más libre; sin embargo no
nos que el deseo sexual, que
tra en el asesinato un susti-
de la violación, es también uno
móviles que ha llevado al mu-
a cometer este nuevo crimen.
borrar las huellas de su acto
n se quita su traje y peluca
jer y procede a limpiar de un
concienzudo el cuarto de baño
nde se cometió el crimen. Este
de trajes tiene su justifica-
esde el punto de vista del sus-
—pues la verdadera identidad
esino no debe conocerse antes
al de la película—, pero tam-
uede ser explicado desde otros
de vista. El cambio de trajes
visible la división esquizofréni-
la personalidad del muchacho,
a otra motivación pausible de
men—la homosexualidad laten-
nos enseña sobre la posibilidad
que aún tiene de «salvarse»,
u pecado aún no le domina to-
nte. Existe, por último, una ra-
sicológica que impide al mucha-
mpiar la bañera bajo la figura
madre; y es que, siendo ésta
actualización del pecado total,
mente podría realizar, de esta
a, un lavado que, hasta cierto
es sólo una caricatura de la
purificadora, que tomaba la
acha en el momento del asesi-

ontinuación, con el propósito de
desaparecer por completo las
as pruebas que pudieran com-
eterle, Norman, al fin de un bre-
je que nos es mostrado por una
de gran valor—conseguida
mando la cámara a la matrícu-
l coche hasta encuadrarla en
r plano, prolongando la toma
to y retrocediendo luego—, in-
hundir el coche, con el cadá-
e la muchacha, en un pantano
no. El coche comienza a sumer-
y todos esperamos con ansiedad
l pantano no nos defraude y que
ngo y sus aguas sepulten al
o. Sin embargo, esto no ocurre;
os nos estremecemos. ¿Por qué,
que nosotros deberíamos buscar
que el coche no se hundiera
que el crimen pudiera ser des-
cto? Al identificarnos con el ase-
Hitchcok nos demuestra que es-
ntificación es posible y que, por
la condición del criminal no
stinta de la nuestra—cosa que
e la armadura de la respetabili-
urguesa.

RESTO DE LA película, que cons-
una lección magistral de lo que
ser el recto uso del suspense
atográfico, nos narra las pes-
s de Sam, de la hermana de Ma-
y del detective encargado por
ictimas del robo de solucionar el
La visita de este último al pa-
y su entrevista con Norman es-
mada en planos muy próximos,
eros casi, para que el criminal
esenmascare a sí mismo sin for-
a nota y para que Perkins tenga
ortunidad de representar el gran
l de su carrera. La angustia de
nan, acosado por las preguntas
etective, se nos hace palpable en
primerísimo plano que presenta
ostro infantil extrañamente ani-
zado, y su inquietud ante las
isas de que es objeto, en el ex-
plano—tomado desde un punto
bajo, como retrasado, e inhabi-
—que nos lo muestra siguiendo
la mirada la lectura que del re-
o del hotel hace su interlocutor.
asesinato del detective nos es
ido con una gran riqueza visual
ditiva de notaciones. Un encua-
admirable que relaciona a la ca-
ictoriana en donde vive supues-
nte la señora y su hijo con el
dor en donde se cometió el cri-
nos avisa del peligro inminente
amenaza al investigador en el
icio de su tarea—y este aviso es
sario, pues nosotros pensamos
vía, cuando se proyectan los fo-
amas a que hacemos referencia,
la madre mató a Marion en un
so de celos exasperados, cosa que
justificaría, desde ningún punto
ista, un nuevo crimen—. En el
o siguiente, que recoge su llegada
casa, el cuadrado brillante de
ventana iluminada en el extremo
rior izquierda de la misma, tomara
n plano general, sirve para orga-
r dinámicamente la superficie de
y como nueva advertencia, más
ima y fascinante del peligro que
ha al detective. Observamos des-
el interior de la casa cómo éste
a en la misma, y el ruido de la

puerta al cerrarse a sus espaldas nos sobresalta tanto como a él. Su mirada es la nuestra cuando inspecciona morosamente—en planos medios, alternados con otros de su propia figura—todo su entorno; y su ascensión por la escalera que conduce a los pisos superiores, consigue estremecernos. La cámara coadyuva por su parte a lograr este efecto, pues al reducir a sus piernas nuestro campo visual, en tanto que sube, nos impide apreciar lo que acontece alrededor del detective en estos momentos que presentimos cruciales, de tal manera que, al cometerse el crimen, nos encontramos, en cuanto espectadores, en un raro estado, mezcla de temor, clarividencia y un poco de embrutecimiento. El asesinato se produce de un modo sobrecogedor: una puerta se entreabre; la cámara, como asustada, se coloca muy alto, sobre el descansillo de la escalera y entonces, precedido por el aullido tremendo de la orquesta, surge el asesino, disfrazado, que apuñala al pesquisidor. (Este plano, que es general, dura muy poco y el conflicto que se establece por ello entre la distancia a que se encuentra enclavada la cámara y el tiempo que los fotogramas permanecen sobre la pantalla, acrece nuestro horror.) El detective cae, apartándose de la cámara, y el asesino lo sigue, lo recoge y le clava su cuchillo de nuevo: un cuchillo que, encuadrado en un plano de detalle, sube y baja varias veces con un vaivén desolador.

El **sheriff**, al que acuden en busca de ayuda Sam y la hermana de Marion—extrañados por la tardanza del detective—, nos es mostrado en su casa, en su ambiente familiar, un poco más tarde, no con objeto de conseguir de esta manera una de esas notas pintorescas a las que tan aficionados son los cineastas americanos, sino para señalar que la policía, organización con pretensiones sociales y no morales, resulta burda para tratar de un caso con repercusiones de este tipo. El **sheriff**, sin embargo, conoce la parte más humilde de la verdad del asunto—que la madre de Norman ha muerto—, lo cual, una vez revelado, a más de añadir interés al caso—que parece como si se reanimara por la aparición de un indicio de lo sobrenatural—, prueba que el orden meramente humano no es despreciado por Hitchcok, aunque lo considere insuficiente. La maestría de este director en el manejo de la cámara se pone de manifiesto aquí en un movimiento matemáticamente perfecto de la misma que, de encuadrar a las cuatro personas—el sheriff, su mujer, Sam y la hermana de Marion—que se encuentran en la habitación, desde lo alto, viene a tomarlas según otro punto de vista—distinto del anterior y mucho más bajo—, sin que en ningún momento se rompa la perfecta armonía en la composición del plano.

«LA VENTANA INDISCRETA», película realizada por Hitchcok en 1954, estaba centrada sobre el tema de la curiosidad. Este tema, siquiera sea de un modo marginal, también es tratado en PSICOSIS, pues la curiosidad—curiosidad malsana que es la negación misma de la caridad considerada como participación santificada en el desarrollo de las vidas ajenas—constituye en gran parte el móvil que guía las investigaciones que la hermana de Marion, ayudada por Sam, decide realizar en la casa de la muerta, extrañada a causa de las palabras que, sobre ésta y por teléfono, le dirigiera el detective. Para los que dudan de la trascendencia mental de los **films** de Hitchcok esto debería ser concluyente. Hablar aquí de curiosidad—cuando el destino de su hermana Marion está en juego—sería superfluo si el gran tema subterráneo de la curiosidad como culpa no lo justificara. Todo lo que sigue toma un sentido moral de esta manera y los peligros a que va a verse expuesta la muchacha a partir de este momento serán, por ello, provocados por su culpabilidad a este respecto.

La subida de la muchacha a la vieja casona resulta escalofriante. Viene dada por el juego de dos series de tomas alternadas: un plano de ella desde cerca, ascendiendo, tomado desde arriba de tal manera que su cabeza sólo ocupe la parte inferior del fotograma—con lo que se consigue retardar el progreso de la compenetración dramática del espectador con la actriz—y un **travelling** tembloroso, dirigido hacia la casa, cada vez más cercana, que se repite hasta que llega a producirse la identificación a que nos referimos. El resto de la escena, que pertenece al puro suspense, se desarrolla en planos largos, pausados, que exaltan nuestro nerviosismo y hacen más terrorífica la revelación final. (Los objetivos a utilizar en estas tomas han sido escogidos de tal manera que la joven, aun tomada en planos de conjunto, nos resulta siempre muy cercana, con lo que la cámara viene a reemplazar, a los ojos del espectador, a cualquier posible causa de horror.)

Es curioso: esta película, que trata de un caso psiquiátrico, está desarrollada como si dicho caso no lo fuera. En ella Hitchcok ha obrado siempre objetivamente, abandonando para ello tanto la subjetividad del que es normal como la subjetividad del que no lo es, y consiguiendo así que los espectadores ignoren hasta el final de la película la naturaleza exacta del caso que en ella es tratado. ¿A qué se debe esto? ¿Por qué se le ha aplicado este tratamiento a la película? ¿Ha sido en función del suspense? ¿O en función del ahondamiento humano en la situación descrita? La respuesta es afirmativa para las dos últimas preguntas, con lo que la simbiosis de la técnica y la estética, el fondo y la forma, el tema y sus implicaciones, resalta bien a las claras.

EL HUMOR, QUE RECORRE toda la obra de Hitchcok, aparece aquí en filigrana. En esta película sería el humor está en la estructura, en la naturaleza misma del suspense. Es como si hubiéramos estado sentados durante toda la proyección encima de un barril de pólvora sin saberlo y luego, con una sonrisa burlona, se nos advirtiera del peligro que habíamos estado corriendo hasta ese momento—Hitchcok, pues, se burla, no de los personajes de su película, como es el uso, sino de los espectadores que han acudido a presenciar la proyección de la cinta—. (Pero no todo es burla aquí; la sonrisa que acompaña a la revelación final se cambia en seguida en una mueca de espanto. El rostro del cadáver momificado, vuelto hacia nosotros—que ignorábamos su existencia—cuando menos lo esperábamos, tiene la virtud de hacernos ver en un momento y en toda su desnudez el carácter demoníaco del pecado—carácter que generalmente ignoramos—.) El personaje de la compañera de Marion en la oficina y el final feliz, con salvamento en el último minuto, son otros tantos toques de humor a lo Hitchcok que, a mi parecer, no han sido suficientemente apreciados.

La última escena de la película—que es una verdadera justificación del tipo de análisis aquí empleado—está dividida en dos partes, para hacer resaltar la naturaleza misma de la cinta que, como a lo largo de todo este trabajo me he esforzado en poner en claro, se desenvuelve en dos planos mentales distintos: uno superficial, de pura acción—pero justificado siempre desde un punto de vista psicológico—y otro más profundo en donde se develan las raíces y se apuntan las repercusiones de la situación de que se trata. En la primera parte de dicha escena un psiquiatra explica el caso desde su punto de vista y nosotros seguimos su explicación, totalmente hablada, con la misma atención estremecida con que seguíamos el relato paralelo de la historia del Doctor Mabuse, por el profesor de medicina a sus alumnos, en la segunda película (**El testamento del Dr. Mabuse**) que Fritz Lang dedicó a este personaje. En la segunda, no se nos explica nada; se nos muestra a Norman, desamparado y muy solo, sobre una pared en **flou** de un blanco onírico, que, con la voz ronca de su madre, nos va abriendo las puertas de un alma que, para nuestra tranquilidad, desearíamos cerrada. La misoginia fundamental de Hitchcok se pone una vez más al desnudo en estos momentos. La figura de la madre, mujer por antonomasia, es aquí una representación del pecado. Lo femenino como peligro máximo que amenaza al hombre, como potencia enemiga y destructora, encarna en la madre de Norman que domina, aun muerta, a su hijo y que acaba por eliminarlo totalmente de la vida en una curiosa pervivencia más allá de la muerte. El ataque de la mujer al hombre nunca es más fácil ni más abyecto que en las relaciones entre madre e hijo; en ellas el hombre está desguarnecido por su cariño, abierto e indefenso, y esta situación es aprovechada por las madres, diosas terribles, que intentan deshacer, bajo la capa del amor, la virilidad del ser supuestamente amado. Norman ha sido, como decimos, totalmente dominado por su madre y ahora se encuentra perdido para siempre.

Leopoldo AZANCOT

"escalofrío al borde del mundo"

CANNES 1961

TACTIL - VISION

LA TECNICA AL SERVICIO DE UNA MISTICA DE LA ERA ESPACIAL

HA habido otro gran éxito en el Festival Cinematográfico de Cannes: el premio de la Comisión Superior Técnica del Cinema Francés para el cortometraje español "Fuego en Castilla", de José Val del Omar. Exito menos espectacular pero no menos escandaloso, pues las naciones que tradicionalmente merecen estos premios son las que están a la vanguardia del progreso y las innovaciones de nuestro tiempo. Por obra de José Val del Omar, España ha compartido los honores de la investigación y el desarrollo técnico en el campo audio-visual junto con potencias superindustrializadas, como la U. R. S. S., Alemania y Japón.

Sin embargo, creo que Val del Omar hubiera preferido un premio más humildemente artístico: Val del Omar es de la fibra de esos españoles—Gaudí fué otro ejemplo—que trascienden sus sólidos conocimientos técnicos al servicio de ideas religiosas, incluso místicas. Pero es natural que la mística no sea el sentimiento predominante en un Festival Cinematográfico, y es por ello que los Jurados del de Cannes han preferido inquietarse tan sólo con las aportaciones técnicas que la obra de Val del Omar ofrecía, particularmente en el sector de la iluminación, o "Tactilvisión".

España, cara y cruz.

La representación española en el Festival de Cannes ha sido este año excelente. Pero España sigue siendo esencialmente un país paradójico: el largometraje que la representaba fué rodado en tres meses; el cortometraje tardó tres años en concebirse y realizarse. Esta obra en veinte minutos es una muestra maestra de lo que puede ser la mística del siglo XX; la primera es un reflejo igualmente genial del satanismo sacrílego. Cara y cruz. Dos cumbres. Dos polos. Sus dos autores se encontraron en otra cumbre: a los 2.300 metros de altura de Tchenochistlan, es decir, México D. F. Allí estaba el primero hacía años, y allí fué el segundo a conseguir para la cinematografía azteca un ahorro anual de casi 40 millones de pesos, gracias a su sistema *Bi-Standard*, que en España no pareció suscitar excesivo interés. España viajera, paradójica, americana. A México llevó Val del Omar no sólo sus proposiciones técnicas, sino su última película. Y allí, "Fuego en Castilla" recibió el primer premio del Concurso de Cortometrajes convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 125 films enviados por 28 países. En México Val del Omar ha encontrado una contundente unanimidad a favor de la poética y la técnica de su films, tanto por parte del grupo de intelectuales españoles encabezados por León Felipe, como por parte de los miembros del Instituto Cinematográfico de la Universidad Iberoamericana.

¿Qué es "Fuego en Castilla"?

Val del Omar es, seguramente, más conocido fuera de España que en su patria. Pero esto tampoco es infrecuente entre nosotros. Hace cuatro o cinco años un crítico alemán calificó a Val del Omar como el "Schömberg de la cámara" y, efectivamente, sus obras cinematográficas son complejas, densas, acaso herméticas, tanto artística como técnicamente. La última, "Fuego en Castilla"—como la que presentó en el Festival de Berlín en 1956 y en el Festival de Cine Experimental de la Exposición de Bruselas, "Agua-espejo granadino" [ver *Indice* núm. 90]—, escapan a las clasificaciones estereotipadas del cinema al uso. Su autor las llama "elementales", quizá porque los protagonistas de ambas son dos elementos, el agua de Granada en una, el fuego del páramo castellano en la otra.

"Fuego en Castilla" es cinema puro, cien por cien. Los sempiternos buscadores de argumentos se sentirán defraudados por no encontrar allí una ilación lógica que satisfaga su inercia mental. Empero, "Fuego en Castilla" no es una película "escapista" ni ejercicio de estilo, sino esencialmente realista: ha utilizado como materia prima el clima y los ruidos de la Semana Santa de Valladolid, y a través de ello, y a través de los protagonistas del Museo Nacional de Escultura Religiosa, ha trazado el más impresionante documento del alma castellana que pueda verse con los sentidos. El contraste entre la plana ondulación de las formas del escultor francés Juan de Juní, y el pálpito creciente y arrebatador de los ritmos de Alonso de Berruguete, nos sumergen en un mundo en que tales esculturas pierden su carácter de madera, su materia pequeña de muñecos, y se convierten en sílabas de un rezo exasperado. La banda sonora de la película contribuye a que el rezo sea no sólo visual—y como luego veremos tactil—, sino también auditivo. Como en todas las obras de Val del Omar, el sonido tiene una entidad fundamental, en ningún momento subordinada a la imagen, sino entretejiéndola y construyendo una unidad expresiva distinta y más completa. Un ciego podría apreciar esta banda sonora como una de las partituras de música concreta más audaces que se han escrito en Europa: la materia prima está constituida por ruidos documentales de las calles de una ciudad moderna y, sobre todo, por el repiqueteo de los dedos y las uñas de Vicente Escudero golpeando ritmos del baile *jondo* castellano sobre la madera seca de un retablo de iglesia. El gran bailarín vallisoletano ha colaborado con Val del Omar, y éste ha grabado el nervio encendido de Escudero; y luego, en su laboratorio, lo ha elaborado, deformado, realzado, "batido". Toda la película es real, o super-real mejor, pero a la expresión de la realidad anímica de un pueblo solamente se puede llegar con estas afi-



En el Festival de Cannes, por obra de don José Val del Omar, España ha compartido los honores de la investigación y el desarrollo técnico en el campo audiovisual, junto con potencias superindustrializadas como la U. R. S. S., Alemania y Japón.

ligranadas técnicas en las que Val del
es maestro.
Val del Omar ha demostrado en "
en Castilla" que es posible en el sig
elevar una oración de esperanza inaca
hecha con técnicas electrónicas y en
medida subliminales. Técnicas que,
tanto, pretenden presionar al máxim
bre el espectador, coaccionarle y arre
le. Tanto la Diafonía, como la Tacti
como el Desbordamiento Apanorámic
las que ahora hablaremos), lo que q
es enajenar al espectador, hacerle qu
ticipe—comulgue o abomine—de lo q
contemplando; sacarle, efectivament
sus casillas. Por esto, "Fuego en Ca
es todo lo contrario de una obra e
radamente individualista: lo que inte
conseguir que a través de ella, surj
explosiva oración colectiva, la de
la del *nosotros*, la de la Noosfera qu
siente Teihard de Chardin. El cine
así, convertirse en buena hora en l
blasfematoriamente profetizó el com
León Moussinac: en el templo del sig

Tres técnicas en "Fuego en Cast

Val del Omar es una autoridad
campo de la investigación audio-v
Son más de 30 años los que lleva
tallando, solitario, en investigaciones
periencias, en un país en que lo có
es traducir y adaptar lo más, lo que
de fuera. En "Fuego en Castilla", V
Omar interpola tres técnicas de su
ción, técnicas que han sido refrendad
diversos Congresos Internacionales e
so están ya siendo usadas en varios p
del globo:

El SONIDO DIAFONICO, un
ma superador de la estereofonía, re
cido ya por la Unión Internacional de
ciaciones Técnicas del Cinema (a la
España no pertenece) y por la Com
Superior Técnica del Cine Francés. S
ta de un sonido de "choque" entre e
tador y espectáculo, producido por
voces situados rigurosamente a contra
po en pantalla y fondo de sala. Est
nido, patentado por Val del Omar en
fué desarrollado en su film "Agua-e
granadino". El pasado año, este sonid
adoptado por la Televisión japonesa,
el nombre de Sterama, y recientemen
ha impuesto en Checoslovaquia, por su
racterísticas eficacísimas para *inducir*
opinión pública.

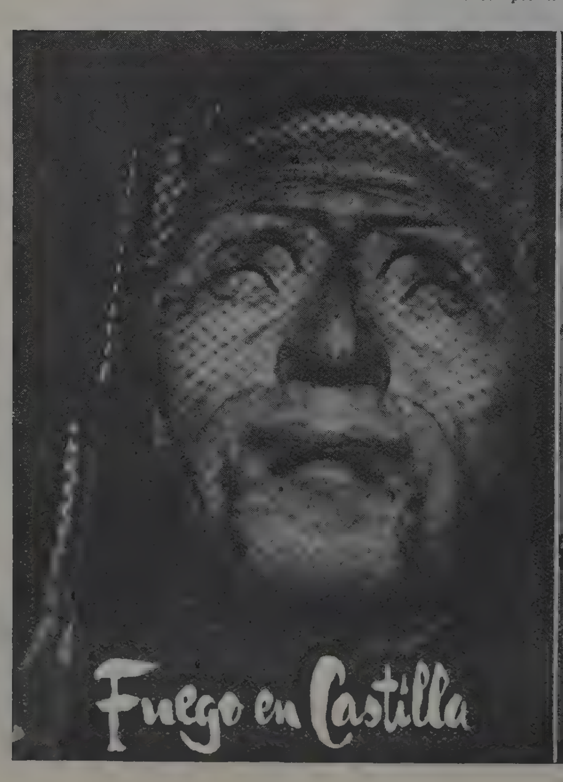
La TACTIL-VISION. La visión
til ha sido definida por un coment
francés, a la comunicación que de ella
don José Val del Omar en el 5.º S
Internazionale della Tecnica en Turin,
como "la consecuencia de una ilumina
destinada a provocar, por arco re
sensaciones de tacto y de posesión de
objetos iluminados, creando así un m
despegue de planos, materias, sustan
temperaturas y tiempos".

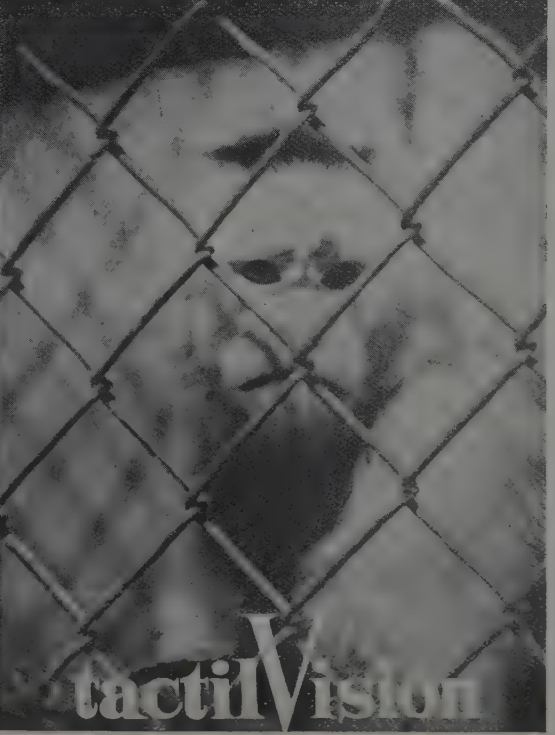
El DESBORDAMIENTO APA
RAMICO, cuya teoría fué expuesta por
mera vez en un artículo que Val del O
publicó en el Boletín de la Comisión
cional de Productividad Industrial, en
calificándolo como el efecto producido
un doble juego de imágenes: "la im
nítida central foveal aparece en la zon
la pantalla actual, y la segunda imagen
céntrica y cuatro veces mayor en
aparece como anillo extrafoveal o m
inductor hacia la primera. Este anillo
de puente y sus imágenes han de ser
genes abstractas". En "Fuego en Cast
esta técnica no hace más que insinu
mediante efectos rítmicos subliminales l
nosos.
De las tres técnicas, la Táctil-visión
que en "Fuego en Castilla" juega un p
predominante, sirviendo fielmente la t
tica expresiva del film.

De la Táctil-Visión al Futuro.

La Táctil-visión nos proporciona una
pectiva cúbica temporal. Es un cub
luminoso: la luz lame los objetos. N
limita a envolverlos y realzarlos sino
se mete dentro de ellos y nos informa
bre su sustancia y su temperatura. La
"posee" el objeto iluminado, precisam
para excitar nuestro instinto de pose
Hay planos en "Fuego en Castilla" en
el mundo impetuoso de imágenes que
inunda desde la pantalla se nos ofrece
tilmente próximo, y quisiéramos reacci
positiva o negativamente: huir despa
dos o acariciarlos blandamente. Val
Omar quiere llevar más lejos estas se
ciones táctiles y provocadas por el b
bardeo de luces de su sistema de ilum
ción, complementándolas con un progr
de efectos pulsatorios a través de cor
tes farádicas en los brazos de las buta
Esto es el mundo del futuro, acaso ate
dor y coactivo, que nos narran con
mismo muchas de las novelas de "scie
fiction". Pero la técnica es neutral, in
sible, ni es buena ni es mala. Como el

Val del Omar ha demostrado en "Fuego en Castilla" que es posible elevar una oración de esperanza inacabable, hecha con técnicas electrónicas y en gran medida subliminales Con él, en verdad, el cine puede convertirse en "el templo del siglo XX".





·rve para dar calor o para destruir. ·al es el futuro, al que Val del Omar, su parcela, coopera, porque sabe que no intentar detener la expansión cen- a del poder de los hombres. Un fu- complejo, problemático. Y distinto. una nueva lógica, desde luego. (Esta- venciendo la ley de la gravedad.) Y ueva personalidad en los hombres. Una nalidad más colectiva, más solidaria, ¿por qué no?, uniforme, más prójima.

resente.

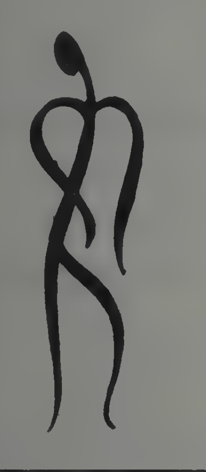
presente de la Tactilvisión son sus po- lades de hoy mismo: no solamente en ne, o en la Televisión, o en esas re- ntaciones de "Sonido y Luz" que van ctuarse en alguno de nuestros monu- os turísticos, sino más allá del campo spectáculo, en la publicidad comer- en la información, en la pedagogía.

presente de Val del Omar son sus ctos. Este hombre hierve todavía, y 56 años programa sus actividades, él dice, "para los próximos 50 años". el campo artístico, varias intenciones ndan de inmediato: Un encargo de la taría de Educación de México para un documental sobre el arte precor- io, con sus técnicas de iluminación; ofertas, privadas, también mejicanas, realizar un gran fresco cinematográ- sobre los grandes muralistas aztecas, a serie de documentales etnográficos largo de toda la nación. Uno, tercero riciado por el mismo—, el tercer "ele- al" de España: Después del agua de ada y el fuego de Castilla, el aire alicia; las brumas, la lejanía sutil, el lluvioso y misterioso de la "Negra ra" de Rosalía de Castro.

Bi-Standard.

ro es en el campo técnico donde Val Omar se siente por el momento más ado, particularmente respecto a la im- tación en España de su patente "Bi- dard", sistema que efectúa una redis- ción de las imágenes y sonidos en nta *standard* de 35 mm., y que sin mo- ar el utillaje existente en las cabinas, duce una serie de mejoras económicas

Dibujo de Vicente Escudero tomado de los ritmos de las esculturas de Berruguete, y que corresponden a actitudes del baile jondo castellano. El gran bailarín vallisoletano ha colaborado con Val del Omar en la sorprendente partitura de música concreta de "Fuego en Castilla".



tre las cuales la reducción aproximada un 50 por 100 de los gastos de material cada copia, de transporte y envases, almacenamiento y de salida de divisas copias de películas extranjeras) que su- drían para nuestra economía un ahorro 100 millones de pesetas al año. Este sis- a, aceptado ya por las autoridades ci- natográficas mejicanas, Val del Omar no ere que se pierda para España, como se perdido ya—por esa propensión nues- a no aceptar sino lo que venga con rchamo técnico "alemán" o, lo que es r, "americano"—otras varias proposicio- suyas en el campo audio-visual.

¿Una nueva expresión cinematográfica?

Pero, en una revista como ésta, acaso convenga dar noticia de otros de los desarrollos técnicos de Val del Omar, actualmente en estudio y no tanto de eficacia económica, como de posibilidades expresivas. Los más importantes son dos, verdaderamente sorprendentes:

Uno, el Sistema de BICROMIA VARIABLE: En él, operando con negativos de película blanca y negra, se consiguen imágenes tanto grises como totalmente coloreadas, y lo que es más importante, se permite en cada momento que el realizador, utilizando tales imágenes coloreadas, regrese al blanco y negro, difumine el color, lo exacerbe en un determinado ángulo, lo controle en definitiva, suprimiendo, por consiguiente, la actual *fractura* entre el cine en color y el cine en blanco y negro, dándole por fin al primero una clara posibilidad dramática.

Otro, el MAQUILLAJE ELECTRONICO MOVIBLE: En él, a pesar de lo que pueda sugerir su primer vocablo, la óptica juega un papel distinto al que ha tenido hasta ahora (reflejar con fidelidad fotogramétrica). Val del Omar ve en la óptica de hoy, ayudada por la electrónica—a través de un circuito cerrado de tubos catódicos—, la posibilidad de acentuar de una forma subjetiva, líneas, intensidades, movimientos perceptivos de los objetos. Se trata, pues, de llegar a una *ecualización* de la imagen, de la misma forma que existe ya una ecualización del sonido. Ello, en resultados artísticos, puede ser verdaderamente transcendente.

Estas dos técnicas son revolucionarias y pueden transformar del todo la expresión cinematográfica. En definitiva, con ellas, se trata de humanizar al máximo la cámara, conseguir que la máquina impasible que es hoy, sea un instrumento subjetivo, del que uno tiene en todo momento el control, como el pintor controla el pincel, y con él construye las calidades que le interesan. Ello puede suponer un paso de gigante en esta renqueante historia del cine, lenta y cansina..., con los mismos tópicos argumentales que tenía hace treinta años. Ello puede sacudir la vieja modorra de un presunto *séptimo arte* que en la mayoría de los casos—como ha escrito el más universal de nuestros directores cinematográficos—"se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea".

Epílogo.

Rudo problema el que van a plantear estas y otras técnicas decisivas al creador cinematográfico. Incluso, ¿quién va a ser el tal creador cinematográfico?: ¿el guionista, que ha redactado la idea?, ¿el *cameramanm* que la ha traducido en imágenes?, ¿el realizador, que ha conjuntado los esfuerzos de varias personas?, ¿el productor, que gracias al lubricante financiero permite que todo se ponga en marcha? Una cosa es evidente: si el cámara va a tener posibilidad de controlar los ritmos expresivos de las imágenes que va a filmar, e incluso de modelar el color o el gris de las mismas, a su gusto, y en el momento de filmar (tal como auguran las dos últimas técnicas de Val del Omar) me parece que su papel dentro de la obra cinematográfica va a ser mucho más responsable que en la actualidad.

Val del Omar, número uno de nuestros investigadores audiovisuales, puede servir en esto de sugerencia: él es guionista, cámara, sonorizador, realizador, productor y hasta distribuidor de sus obras. Tanto no es aconsejable por una ineludible razón de división del trabajo, pero lo que sí parece evidente es que los que quieran ser poetas cinematográficos, tienen que tener no sólo una vaga formación literaria o periodística, sino una sólida formación técnica.

En una época en la que Yuri Gagarin está *flirteando* con las estrellas, todos estamos convocados al conocimiento de la Técnica, cultura general de nuestro tiempo.

Gonzalo SAENZ DE BURUAGA

Cannes, 1961.





uego en Castilla" es cinema puro, cien por cien. Ha utilizado como materia prima, esculturas del Museo de Valladolid, trazando, mediante la Táctil-visión, y otros pro- os técnicos de su invención, el más impresionante documento del alma castellana que pueda verse con los sentidos.

TRES ESCRITOS DE VAL DEL OMAR

"Val del Omar, aunque españolísimo, bien pudo ser un típico hombre del Renacimiento. Es uno de esos raros cerebros españoles volados hacia una concepción humana de la técnica. Inventor prodigioso, con docenas de ideas realizadas, patentadas las unas y explotadas las otras sin su consentimiento, su excepcional disposición para la innovación y aun el descubrimiento genial, sirven a Val del Omar para la búsqueda del misterio del hombre. La Máquina, para el Sentimiento, como apuntaba Canudo en su Manifiesto de las Siete Artes. *Y es natural, por ello, que Val del Omar se sintiese atraído por el Cine—"fabuloso recién nacido de la Máquina y el Sentimiento", tal es la cita exacta de Canudo—y que a través de él quisiera llamar la atención de los hombres sobre su "Meca-Mística". La máquina ha de servir al fin trascendente del hombre. Y para Val del Omar, la máquina será el pretexto que nos dará su gran temperamento poético, sus intuiciones, sus hallazgos, su escalofrío al borde del mundo."*

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, CINE-CLUB.

Meca-mística

Hay que vivificar la constante atracción por el Misterio y nuestra situación y tendencia hacia la Unidad, valiéndonos de la aséptica exactitud instrumental de la *automática* progresiva.

El Cine es el gran instrumento revelador de la meca-mística, o sea, aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos.

Si el hombre avanza en el espacio, saludable será para el mortal iluminarse con luces temporales, para reposar en lo incorruptible.

La vida es sólo una explosión al ralentí, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante.

Táctil-visión

(Fragmentos de una Comunicación a la Asamblea de Expertos para favorecer la Cooperación Internacional entre el Cinema y la Televisión, UNESCO, 1955.)

Sin ojos no vemos, sin luz no vemos, ojos y luz se complementan. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica. El relieve, hasta ahora, se buscó por el camino de la óptica y no por el de la lumínica. De estos dos factores de nuestra visión, el óptico está casi inmovilizado en su progreso técnico, mientras que el lumínico está libre de trabas.

El tacto de un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista, si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión.

La luz que nos descubre el mundo palpable, sirve para palpar. El instinto femenino aprovecha los tejidos que por sus dibujos o brillos disimulan o acentúan el busto. Los tejidos de raso y seda, mediante la luz, acentúan los encantos femeninos, y la mujer los emplea para ser *palpada* por quienes la miran. Los ciegos, los murciélagos y el radar, *palpan*, acudiendo a sistemas táctiles pulsatorios para suplir la óptica. Mandan una señal y reciben la reflexión de ésta en forma de eco.

La luz actualmente alumbra los objetos; en el mejor de los casos los ilumina con cierta técnica, y hasta puede programar una arquitectura y un clima. Pero la cosa no pasa de este punto.

La Visión Táctil ha de producirse como consecuencia de una super-natural-visión. Esta super-visión ha de provenir de una nueva iluminación pulsatoria.

Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital; y hay que hacer visible ese esencial latido. Hay que aprovecharlo y convertirlo en psicovibración, para sustituir con él (en el caso televisión-cinema) la psico-vibración de nuestro normal telémetro óptico. Hay en distintos pinceles palpitantes, en dedos, mejor en yemas de los dedos, sensibles a las superficies que palpan. Y hay que saber expresar esa sensibilidad reactiva.

El arte de esta nueva visión táctil, consiste en la interpretación que ha de realizar el artista luminotécnico valiéndose de un sistema de iluminación pulsatoria variable en ritmos, intensidad, color y lugar.

La iluminación pulsatoria oscila entre la frecuencia de una red alterna local (50 ó 60 ciclos) y la modulación melódica que envuelve y estiliza toda la representación visual. Su unidad central puede formularse aproximadamente en un impulso durante un segundo de tiempo. Virtud del manipulador o artista será el centrar este impulso hasta sincronizarlo, unificándolo con el ritmo cordial de la mayoría de los espectadores. Esta será una buena base propicia a la simpatía. El espectador, envuelto ampliamente por pulsaciones variadas y simultáneas, desbordado por el complejo de ellas, quedará siguiendo las líneas de movimiento perceptivo según nuestro programa.

El orden y las posibilidades de combinación de estas pulsaciones están sugeridas, en cierto modo, por las leyes musicales, cromáticas y luminosas; aunque estoy seguro de que en esta técnica nos aguardan hallazgos que dictarán su propio lenguaje.

El cine y el hombre

Hoy, el espectáculo público del cinematógrafo, es un obligado y casi fisiológico *servicio* social automático. Compensador de preocupaciones, recreador del hombre, libertador cultural, archivero y fiel transmisor del documental proceso histórico, aséptico conducto del movimiento inconsciente, portador de la verdad.

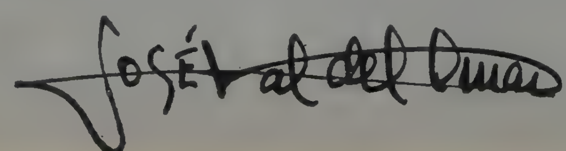
Pero este espectáculo, en su forma clásica, anquilosado en su técnica, ha sido prácticamente superado. Frente a la linterna mágica se alzó su sobrina la linterna electrónica; frente al proceso histórico se alza un proceso geográfico palpitante. El cine, bajo su forma clásica, está en decadencia, pues la televisión lo absorbe, lo chupa a razón de 14 horas diarias de programa.

El cine también pertenece al árbol de la ciencia del bien y del mal. Puede alumbrar y deslumbrar. Es un arma de dos vertientes. No detendremos la marcha histórica por el sólo hecho de cerrar los ojos a la realidad. El cine de los salones de espectáculos se extingue si no da el salto.

La pantalla cinematográfica hoy palpita entre dos concepciones: la pantalla como *cuadro teatral,* dentro del que podemos describir libremente una línea de movimientos de observación de las imágenes que contenga un plano, o la pantalla como *retina colectiva* de un gran autómata. Desgraciadamente el primer concepto es falso. Nos engañaríamos nosotros mismos si no estuviéramos apercibidos de que el espacio, la perspectiva y el tiempo de una película están predeterminados desde que se escribió el guión técnico.

Hemos avanzado en los instrumentos de comunicación física, pero nuestras mentes siguen cerradas y lejanas. Con la electrónica hemos alcanzado la "profecía", se han terminado las distancias y las fronteras, pero hay zonas donde el cultivo del hombre se encuentra muy retrasado. No es cosa simplemente de *alfabetizar* a multitudes, ni tampoco de someter al prójimo a la operación *progresiva* con dosis masivas y en aquel exclusivo sentido que nosotros tenemos por bueno: es más bien cosa de comprender a ese prójimo, de adquirir conciencia de su vida, de padecer ante sus padecimientos, de vernos retratados en su ignorancia o en sus costumbres, o en su especial circunstancia, y compadeciéndonos de nosotros mismos, amarlo sin condiciones.

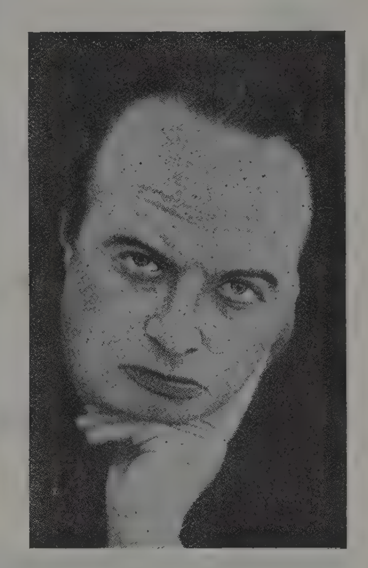
Leonardo nos afirma que el conocimiento es el camino del amor. Por ello el reportaje será la fórmula más propia de la televisión. Por el contrario, para nuestra monja de Avila, es el amor el único camino del verdadero conocimiento; y esta trayectoria de acción direccional retrospectiva y de poesía motriz profunda y vertical, yo entiendo que es la propia de nuestro cinema.



MERIDIANO CULTURAL DE BERLIN

Exposición sobre el Expresionismo. — El «Urfaust» de Goethe.— Jóvenes valores musicales.

por Enrique Pinilla



Franz Werfel

…SICION SOBRE …PRESIONISMO

…«Akademie der Künste», de …lin, se ha organizado una ex…n sobre el Expresionismo (Li…a y Arte, 1910-1923), con ele… de los archivos de literatura …a que posee el Museo Nacio…chiller», de Marbach.

…ue primero salta a la vista, … exposición, es la abrumadora …d de vitrinas con manuscritos …itores, y el pobre material fo…co. Los pintores expresionistas …nuy mal representados. Lamen… la ausencia de Kokoschka, del … exponen, en cambio, sus obras …es «Asesino, esperanza de las …s» y «La zarza ardiendo». Del …de Dresden, «El puente» (1905), …ay litografías en blanco y ne…e Otto Mueller, Erick Heckel, …dt-Rottluff, Max Pechstein o …ier, privando así a estos pinto…presionistas del color, que es uno … elementos importantes…

…nismo podemos decir del grupo …nich «Der Blaue Reiter» (El Ji…zul), que reunió en 1909 a pin…de gran categoría, como Wassi…ndinsky y Paul Klee—tampoco …entados en la exposición como …es—. Del primero tenemos que …tarnos con ver la carátula y …entos de sus libros «Lo espiri…n el arte», «Timbres» y «A me…iz». Del segundo sólo hay una … y una acuarela. Otros pintores … Jinete Azul» que están presen…n Franz Marc, con un grabado, … dibujo de August Macke.

…o defecto lo constituye la sala …ada a los precursores del expre…mo, donde vemos tres grandes …afías del pintor noruego Eduard …h: una composición titulada «Ce…y retratos de August Strinberg …nislaw Przybyszewski. Sólo en el …ogo se nos explica que en el tea…xpresionista influyeron Kleist. …be y Büchner, a principios del si…IX; Strinberg, a finales del mis…e; Wedekind, en los primeros años …00. Nos parece un error no in… a Leónidas Andreyev, que tanto …roximó a los ambientes expre…stas en sus obras escritas en … «Sar Golod» (El Rey Hambre) …áscaras negras». Otro autor que … figurar entre los precursores del …esionismo es Arthur Schnitzler, …sus obras «La Cacatúa Verde», …Ronda» y «Anatol».

… la poesía, el catálogo señala co…antecedentes a «Las Flores del …, que abrieron el camino del Sim…mo, y la obra de Rimbaud que, …ucida por K. M. Ammer, tuvo gran …rcusión en Alemania. Se comete …ran injusticia de no mencionar …ephan George, que no sólo tra… «Las Flores del Mal», de Baude… sino que introdujo en Alemania …erlaine, Mallarmé, Dante, Gabriel …tti, Verhaeren, Swinburne y Ja…en, entre otros muchos, renovan…por completo la poesía alemana. …s poetas que se mencionan como …ursores de este movimiento son … Whitman, Federico Nietzsche, … Holz, Max Deuthendey, Otto zur …e y Richard Dehmel.

… la novela, únicamente se inclu… Dostoyevski, olvidando a E. T. A. …mann, quien escribió su extraor…ria novela «El Vaso de Oro» en …estilo que se acerca tanto al su…lismo como al expresionismo; a …ph von Eichendorff («Escenas de …ida de un tunante»); a Achim von …im («El loco inválido del Fuerte …onneau»), y a Jean Paul con su no… «Titán»: ellos son los verdaderos …ursores, en la prosa, del estilo …resionista. Y ya que se menciona a …toyevsky también se podía haber …uido a Edgar Allan Poe o a Her…n Melville, que tanto se acercó en …iglo pasado a los ambientes «into…bles» de Franz Kafka.

… las artes plásticas se considera …an Gogh como «el primer expre…ista», según el poeta Theodor …bler, y se juzga de gran importan… la obra de Eduard Munch. Ni una …abra sobre la «pintura negra» de …a, verdadera fuente del expresio…no. Igualmente se ignora a Dau…r, que fué, en Francia, el precursor … estilo caricaturesco de G. Grosz.

…S curioso comprobar que numero…sos artistas de este movimiento es…aún vivos. Entre los teóricos del Ex…esionismo encontramos al filósofo …lheim Worringer, que en 1907, en …libro «Abstracción y Comprensión», …refiere a muchos aspectos de esta escuela artística. Worringer vive actualmente en Munich. Kasimir Edschmid, después de haber permanecido largos años en Italia desde 1933, reside en Darmstad, su ciudad natal. Su obra más famosa es «Acerca del Expresionismo» (Berlín, 1919). Podemos ver también en la exposición su novela «Esferas de ágata» y los cuentos «La vida rabiosa» y «Las seis bocas».

Entre los más célebres escritores que han sobrevivido a la segunda guerra mundial, encontramos a Leohard Frank en Munich, a Kurt Heynike en Friburgo, a Wilhelm Klem en Wiesbaden, a Walter Mehrieng en Ascona, a Arnols Zweig en Berlín oriental, a Karl Otten, que vive ciego en Locarno y a Fritz von Unruh, en Nueva York.

Del grupo «El Puente» quedan dos pintores: Karl Schmid-Rottluff, en Berlín desde 1918, y Erich Heckel, que en 1937 fué difamado públicamente por su «arte degenerado», y vive en Hemmenhofen, en el lago de Constanza. Otro pintor que formó parte del grupo «Sturm», reside en Villeneuve, en el lago de Ginebra: Oscar Kokoschka.

Contra lo que se suele pensar acerca de la total desaparición del grupo expresionista, van estos informes que intentan comprobar la actual existencia de verdaderos valores en esta escuela.

Por otro lado, debemos reconocer que la poesía perdió sus más auténticos valores en la primera guerra mundial: Alfred Lichtenstein con 25 años de edad; Enst Stadler, a los 31; Georg Trakl, que se envenena, a los 27, y August Stramm, que muere en el frente ruso, en 1915.

Entre los valores teatrales, Reinhard Sorge cayó en el frente, sólo con 24 años de edad, en 1916. Ersnt Toller se suicida—1939—en Nueva York. Walter Hasenclavr hace lo mismo un año más tarde y, en 1945, sigue el mismo camino Alfred Wolfenstein, conocido también por sus libros de poesía «Los años sin Dios», «La amistad» y Combatiente humano».

La exposición nos muestra algunas fotos de los montajes de obras de Toller, Hasenclaver, Kaiser y otros dramaturgos, manuscritos, cartas y otros documentos que son de especial interés. Por ejemplo, la orden estatal de censura a la pieza «Die Hose» de Karl Sterheim, fotos de los célebres y complicados montajes de Piscator y los originales de las primeras obras de Sorge, Brecht, Barlach (pintor y dramaturgo como Kokoschka) y de Fritz von Unruh.

LAMENTAMOS la ausencia del expresionismo cinematográfico que está tan íntimamente ligado al teatro expresionista y a los montajes de Max Reinhardt. (De este último sólo podemos ver un retrato y el programa de «El Mendigo de Sorge», donde figura como director). ¿Por qué no se han mostrado ejemplos del extraordinario empleo que Reibardt hacía de la luz en el escenario? En una exposición tan importante como esta que se ha celebrado en Berlín, es una grave omisión el prescindir de los manuscritos del guionista Carl Mayer, de películas tan significativas como «El Gabinete del Doctor Caligari» (que escribió Mayer en colaboración de otro escritor expresionista, Hans Janowitz), «El Ultimo Hombre» o «Berlín, Sinfonía de una gran ciudad». También hubiera sido conveniente mostrar fotografías de las principales obras cinematográficas de esta época comparándolas con los montajes del teatro expresionista. Así, tanto las fotos de «El Gabinte del Doctor Caligari» como «Sombras», de Robinson, hubieran ayudado a comprender mejor los habituales procedimientos de esta escuela artística.

Desearíamos una exposición donde se exhibieran los cuadros de los principales pintores, sin recurrir a las monócromas litografías, y donde se pudieran ver fotografías más interesantes sobre los artistas de esta época, así como grabados o retratos de los precursores, representados en las obras que más se acercan al expresionismo. Desearíamos igualmente ver no sólo los montajes originales de Toller o Kaiser (sino los que actualmente se hacen de estas obras. También sería conveniente presentar ilustraciones de los ballets y pantomimas realizadas en este estilo, así como de las óperas compuestas por el grupo de compositores expresionistas de Viena: «Erwartung», «La mano feliz» y «Moisés y Aaron», de Arnold Schönberg y las compuestas por Alban Berg—Wozzeck» y «Lulú»—que tienen enorme relación con la literatura por tratarse de obras de Büchner y de Wedekind. De esta manera, abarcando artes plásticas, literatura, música, ballet y cine, hubiéramos podido ver claramente la importancia del expresionismo en el arte de nuestro siglo.

Antes de abandonar la Akademie der Künste, vemos, en la vitrina 165, un curioso libro titulado «Los Judíos en la literatura alemana», escrito por Gustav Krojanker (Berlín, 1921). Es un libro de ensayos sobre autores tan famosos como Franz Kafka, Franz Werfel, Albert Erenstein, Alfred Döblin, Jacobo Wassermann, Elsa Lanker-Schüler, Arnold Zweig, Cald Sterheim, Max Brod, etc. Por haber sido escrito este libro en 1921, no se refiere a otros escritores judíos, también importantes: Ernst Toller, Georg Kaiser, Ferdinand Brukner, Stefan Zweig y Hermann Broch.

Es necesario recordar que en 1933, con la subida de Hitler al poder, tuvieron que huir de Alemania 250 escritores, casi todos judíos. Lo mismo podemos decir sobre los directores de cine, que también se vieron obligados a abandonar su país. La mayoría de los libros publicados, escritos por judíos, fueron quemados en esta época en grandes hogueras públicas y nos atreveríamos a decir, que el arte expresionista fué entonces reducido a cenizas.

Si entramos hoy en cualquier librería de Alemania sólo podremos encontrar Antologías de la Poesía o del Teatro Expresionista. Será imposible ver el teatro de Toller o el de Kaiser o el de Ferdinand Bruckner, o las poesías completas de Däubler, Ehrenstein, Heym, Stadler o Tramm. Para conseguir estos libros, tendríamos que ir a los anticuarios, donde también es difícil obtenerlos. Esperemos que en el futuro vuelvan a ser editados para dar al público la posibilidad de conocer y apreciar, como es debido, la gran época del expresionismo en la literatura alemana.

EL «URFAUST» DE GOETHE

EN el Hebbel-Theater se ha presentado con una notable dirección de Horst Balzer, el «Urfaust» de Goethe. Excelentes las interpretaciones de Hans-Dieter Zeidler, en Fausto, y de Heinz Reincke, que ha trabajado varios años en la compañía de Gründgens en Hamburgo y que seguramente ha aprendido de él la manera de representar al Metistófeles.

No hace mucho tiempo que se conoce la existencia de este «Fausto primitivo». Erich Schmidt lo descubrió en Weimar, en 1887. Esta versión, terminada en 1775, cuando el autor tenía 26 años, es por tanto posterior a «Goetz de Berlinchingen», que fué escrita en 1773, y a «Werther» y «Prometeo», que son obras de 1774. Se puede afirmar sin ninguna duda que es la obra teatral alemana más significativa del movimiento literario «Sturm und Drang», y que supone un enorme avance sobre el teatro de Lessing («Minna de Barnhelm», 1767, «Emilia Galotti», 1772) y sólo comparable a las obras de Reinhold Lenz («El Preceptor», 1774 y «Los Soldados», 1776). En relación al teatro de Schiller debemos pensar que el drama «Los Bandidos» fué escrito en 1781, o sea, seis años más tarde que el «Urfaust».

El «Sturm und Drang» es un movimiento fundamentalmente romántico y tiene sus orígenes en el naturalismo de Rousseau y en el panteísmo de Spinoza. El individualismo hace vivir a los hombres en perpetua revolución contra la sociedad («Goetz de Berlinchingen» y «Los Bandidos») contra la religión («Prometeo»), contra el despotismo del estado («La Conjuración de Fiesco») y contra los convencionalismos sociales (el amor de Werther por una mujer casada; la entrega de Margarita a Fausto).

No ha sido aún estudiado el posible contacto que tiene el «Sturm und Drang» con la secuela surrealista, que también sigue todos los impulsos de la naturaleza y va contra los «prejuicios» de patria, religión y familia («Primer Manifiesto Surrealista» de André Breton). Así el «Urfaust» de Goethe nos presenta a un Fausto joven desde el principio, en el que no existe otro problema que un deseo inexplicable e infinito por vivir con todas las emociones y con intensas pasiones románticas. Goethe creó con sus 26 años, una obra genial llena de elementos eróticos y de gran profundidad filosófica. La técnica venía de Shakespeare (cambios continuos de lugar y tiempo) pero ya había algo nuevo en él que lo llevaría más tarde a conseguir esa obra maestra que es la Primera parte del «Fausto» (1808). Debemos hacer resaltar que el estilo de esta obra, no es tan puro como el «Urfaust», ya que está conservado casi en su integridad el texto primitivo y, sobre éste, están añadidas otras escenas donde notamos otro estilo más clásico, más perfecto y elaborado. Mayor unidad tendrá la Segunda Parte publicada en 1831, 56 años más tarde que el «Urrfaust».

Al carecer el «Fausto primitivo» de las escenas de masas de la Primera Parte (ante la puerta de la ciudad; en la campiña; aldeanos bajo el tilo; cocina de bruja, escena ya añadida en el «Fragmento de 1790»; la noche de Walpurgis, etc.) se hace la obra mucho más fácil para su representación. La versión del Hebbel-Theater emplea un decorado único y sólo varían las luces, los muebles y utensilios indispensables. Damos a continuación el orden de las escenas: Monólogo de Fausto—Fausto y el Espíritu—Fausto y Wagner—Metistófeles y el Estudiante—El bodegón de Auerbach en Leipzig—Fausto y Metistófeles en un camino—Fausto y Margarita en una calle—Cuarto de Margarita (escena del regalo)—Fausto y Metistófeles en una calle—En casa de la vecina Marta—Fausto y Metistófeles en una calle—Escena del Jardín—Un pequeño pabellón del jardín—Cuarto de Margarita (que comienza con el célebre poema «Margarita en la Rueca»)—Jardín de Marta—En la Fuente—Interior de la muralla (invocación a la Virgen de los Dolores)—Escena de la Catedral (Funerales por la madre de Margarita)—Una calle frente a la casa de Margarita (muerte de Valentín)—Fausto y Metistófeles en campo abierto—Escena de la Prisión. Termina la tragedia como la Primera Parte de «Fausto», oyéndose la voz que dice: «¡Enrique!... ¡Enrique!...»

En 1952, el **Berliner Ensembre** presentó, en versión de Bertold Brecht, el «Urfaust». En un prólogo añadido

por el adaptador, aparecen los personajes como marionetas. De esta forma vemos a Metistófeles saliendo de una caja de juguetes y otros detalles similares. Brecht concentró todo el interés de la pieza, en Margarita. De acuerdo con la estética del «Sturm und Drang», Gretchen no fué presentada como habitualmente se la conoce en el teatro alemán, es decir, como una niña delicada y elegante. La versión del Berliner Ensemble presenta a Margarita como una campesina de 14 años, que no tiene ninguna coquetería y que sólo interesa a Fausto por esa inconsciente atracción que despierta la pubertad. «Ella ha iluminado algo en mí», dice Fausto, y así brota ese amor puro, primitivo y profundo entre ellos.

Esta obra no fué nunca representada en vida del autor. Para él era, sin duda, una obra imperfecta, en gestación, y por ello no tuvo ningún interés en darla a conocer; y si no fuera por la dama de la Duquesa Amalia, Louise von Göchhausen, que copió el borrador de Goethe bajo promesa de no darlo a conocer, el «Urfaust» se hubiera perdido definitivamente. Para todos aquellos que en la actualidad se interesan en revalorizar antiguas obras literarias, es un verdadero acontecimiento el poder ver el «Fausto primitivo» en los teatros de Alemania.

TRES MUSICOS JOVENES

DENTRO de la agitada vida musical de Berlín han sobresalido en esta temporada tres valores jóvenes: el compositor japonés Maki Ishii, el joven autor alemán Aribert Reimann y el pianista argentino Jorge Zulueta.

En un concierto dedicado a los músicos actuales del Japón, oímos mediocres obras de Kodji Taku, Naochiko Kai y de Yoshiro Irino, al lado de las «Siete Piezas para Pequeña Orquesta» de Maki Ishii. Este compositor es discípulo de Boris Blacher. Su obra está dentro de la línea de las obras orquestales de Antón Webern y de las nuevas conquistas tímbricas de Boulez y Nono. Sorprende la gran calidad musical de Ishii por la gran variedad de color instrumental que consigue con una pequeña orquesta y por la emoción que trasmiten los ambientes armónicos de la obra. Con brevedad y sencillez sabe este joven compositor obtener una música llena de belleza y de poder expresivo.

Aribert Reimann tiene sólo 25 años y ha estrenado ya en su ballet «Stoifreste», «Tres Piezas para Soprano y Música de Camara», «Sonata para Violín», «Sonata para piano» (estrenada en Madrid y Barcelona), «Concierto para Violoncello», «Canciones de la Huida» para Contralto, Tenor, Coro y Orquesta y «Si china el giorno» para Voz, Címbalo, Arpa y Piano. Estas tres obras últimas han sido recientemente interpretadas en Berlín. Si bien el «Concierto para Violoncello» no nos entusiasma por el abuso de los efectos y cierta monotonía rítmica, las «Canciones de la Huida» nos parece una de las mejores obras compuestas últimamente en Alemania por el excelente empleo de los coros y por la profundidad que llega a alcanzar la música. «Si china il giorno», sobre textos del poeta italiano Salvatore Quasimodo, es aún más interesante. Se consiguen inusitadas combinaciones sonoras con la voz, el címbalo, el piano y el sorprendente modo de emplear el arpa. El ritmo es siempre nuevo y las fluctuaciones de la voz tienen gran musicalidad y se llega a auténticos climas expresivos.

La labor del pianista argentino Jorge Zulueta es francamente notable ya que se dedica casi exclusivamente a interpretar música contemporánea. Sus conciertos en Berlín tienen siempre un verdadero interés. Así ha tocado toda la obra de Debussy en cuatro conciertos, sobresaliendo por su magnífica interpretación de los difíciles «Estudios». Es uno de los pocos pianistas sudamericanos que interpreta en un concierto toda la obra pianística de Schönberg, Webern y Alban Berg, compenetrándose con el estilo vienés expresionista y con una brillante técnica que demuestra la madurez del joven intérprete. También se dedica a dar a conocer la nueva música de su país, divulgando obras de Ginastera, Juan Carlos Paz y Juan José Castro y otros jóvenes valores de la música hispanoamericana.

E. P.

Berlín, 1961.

De "uva" ... de "maiz"

(*Viene de la pág.* 3)

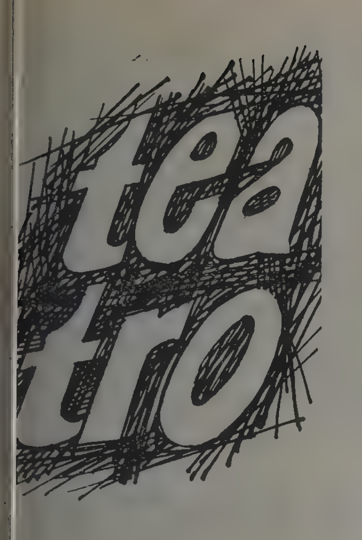
sicos» y modernos. Ese ... que cito lo tengo anot... repetidamente. Vale la p... Entiende al Quijote con ... picacia poliédrica. Y eso ... la raíz de su alma no ... más propicia para acerc... a un libro de «fe», com... el cervantino. Martí lo ... biese entendido con el c... zón, viviéndolo, según ... Mañach lo entiende co... cabeza, pero sutilmente, ... todo tino. Es el corazó... que no tuvo a la altura ... «suceso» cubano ni de la ... sona que lo encarna. Con ... salvedades lícitas, de él ... de decirse—y no escan... zo—lo que Suarès de ... Quijote, citado por el pr... Mañach: «no es rebelde ... sociedad, ésta es la que t... vía no es social, ni confo... a caridad».

Mañach caía en «pro... cianismo», al no «saber»... error de perspectiva. C... no es Cuba hoy; es más ... «martí» de América. Con ... errores, sus desplantes ... voluntad insumisa, Fidel ... tro ha roto los límites d... Isla. Cuba es más que ... frontera física. Es su r... **lución**, instalada en la ... dia, el hombre, el indige... mo americano cual un re... sivo... Hay que visitar A... rica y conocer datos, cifr... Los datos constituyen la ... derna filosofía política; ... suplen a la teoría, per... condicionan. Esta coac... interación de los datos en ... ideas es el acto decisivo ... pensamiento contemporá... que se precia menos, o ... poco menos, del «princi... que del resultado.... ¡ob... obras! Por donde la t... marxista viene a topar ... el lenguaje evangélico—... que lo n i e g a en teorí... Cristo avanza hacia el ... no de las realidades, neg... con la boca.

MAÑACH fué hombre ... maneras **propicias:** a... to, curioso. Quería ver y ... Me escuchó algunas veces ... siempre estuvimos de ac... do. Le respetaba yo en lo ... tenía de mayor y de in... gente. Cuidaba la fin... Quiso enlazar con los j... nes. Pero su «escuela» ... ral le impedía el acceso ... no. Comprendo su «duda... «preguntar»... Se fué, me ... rece, sin cumplir el objet... Debió ser triste. De ahí el ... lito melancólico que le ... volvía. Era un inquirid... La acción le cegaba. Su ... estaba en los libros; sin ... bargo, le tentó el diablo ... estar presente en la vid... en su país, con obras. ... veces alcanzó un Ministe... El intento último—ya con... del Castro—le resultó f... do. Y no se recuperó...

Deseo pensar que en P... to Rico, donde ha expira... recuperó la calma. No s... así. Adolecía del mal de ... quietud», ácido y consumi... A ello se unían sus dolen... físicas. En España le in... vinieron, con bisturí, dos ... ces. Más pena, sin duda ... causaba «estar» en Cuba ... estar, de la que fué exclu... Y era cubano de «maíz», ... perder la «uva» espa... Cubano por la finura, el ... lento blanco, de azúcar; ... limpieza y un cierto aba... no irónico, sensible. Con ... hombre su pueblo pierde ... pluma que le honró, una ... teligencia lustrosa. Desca... en la paz que necesitaba.

F. F...



CERCA DE LAS [E]STRELLAS

[de] Ricardo López Aranda

[TR]ATA ESTA COMEDIA los inciden[tes de] la vida en una familia de la clase [trabajadora], un día de fiesta. Esta[mos e]n el ático de una casa de vecindad [...]ciana. El día es templado y alegre. [...]raza se presta al comadreo habitual; [...]os al sol de gente sencilla; la chi[...]á corre frenéticamente de un lado [a] otro; los viejos descansan, leen su [...]a"; los jóvenes preparan su tarde. [T]o en medio de una gran armonía. [...]n social de esta gente se encuentra [...]emente desarrollado aun en las ri[...]s lo que corresponde a extravertidos [tra]bajadores. Sólo, de entre todos, dos [...]n herméticos; no están en su lugar: [la h]istérica embarazada a la que no gus[ta el] embarazo y un estudiante que lleva [en la] cabeza horizontes de *novela*. El día [transc]urre igual a todos los de esta especie [de] gente así. Sólo, ya de noche, ocurre [algo d]istinto: la histérica tiene el hijo que [...] la molestaba; ella muere.

[L]a comedia—premio Calderón de la [...], 1960—es la primera que su autor [...]a. López Aranda tiene veintiséis años. [C]omo es presumible—aunque no segu[ro—]con su edad aumenta la calidad de [su lit]eratura, tendrá ocasión de hacer ex[celent]es comedias. Esta ya lo es, pues, aun[que t]iene de todo, lo bueno es más y lo [...]ocre resulta pasable. Posee ciertas vir[tudes] elementales que, paradójicamente, son [las q]ue menos abundan en la nueva gene[ració]n de dramaturgos y que en éste re[sulta]n eficacísimamente. Por ejemplo, la [senci]lez de pretensiones y la depuración [del] desarrollo escénico. La comedia, sal[vo d]os o tres pasajes de tendencia expan[siva], es un conjunto de *sketchs* engranados [co]n velocidad—velocidad que a veces [...] con el ajetreo, quizá por un excesivo [...]és del director en rellenar algunos hue[cos d]e acción con simple movimiento; por [lo d]emás, la labor de J. L. Alonso es im[peca]ble—. Alguno de estos cortos pasajes [...] tan bien construidos que logran plas[mar] con sólo un par de minutos de diá[logo] actitudes básicas de los personajes, [...] las que un autor inexperto emplearía [...]o más tiempo. A esto se le llama con[cisió]n: una virtud teatral tan indispensable [com]o poco corriente.

[D]e esta facilidad constructiva le salen [a A]randa las cosas buenas y las malas. [La f]acilidad, con suerte, da concisión, pero, [sin] ella, deriva en simplismo. Quizá lo me[jor] del diálogo de Aranda sea su clarivi[denc]ia, un poderío fotográfico, por virtud [del] cual logra reflejarnos ciertos aspectos [de l]a vida diaria con tan envidiable propie[dad] que, sin necesidad de forzar la im[presi]ón de *realidad* en las situaciones que [plan]tea, saca de éstas un partido cómico [ve]rosímil. En este sentido, la escena del [...]ste" es antológica, llena de magnífica [nat]uralidad; a su misma altura pudiera ha[ber] estado la escena de la borrachera, en [el ú]ltimo acto, si aquella frase *politicoide*, [abs]olutamente injustificada, no la hubiese [ech]ado a perder; antológica es, también, [la] escena del chiquillo que pregunta a su [pad]re qué hay que hacer con las chicas: la reacción, semimuda, de ambos es exacta, precisa, lo dice todo. Y, como éstas, otras.

LAS IMPERFECCIONES de la obra provienen, a mi juicio, por un lado, del planteamiento simplista que Aranda da a los problemas de dos de sus personajes—el marido de la histérica embarazada y el hermano de ésta, Juan—y, por otro, de la falta de equilibrio existente en la compaginación del estilo con que están descritos los más de los personajes, con el estilo en que está tratado uno de ellos, precisamente ese Juan aludido.

La histérica es un personaje muy bien dibujado, pero cuya presencia difumina casi enteramente la de su marido; la acción del cual pende, durante casi toda la obra, de la de aquélla; de tal forma que, cuando, al fin, pretende éste actuar por su cuenta —escena de la borrachera—, su carácter aparece confuso y sus reacciones injustificadas. Ello quita eficacia al final de la obra, pensado por Aranda como "un golpe dramático" en medio de un ambiente de comedia; o sea: un choque emocional a cargo de este personaje que no logra producirse verdaderamente, por efecto de lo equívoco y desdibujado de su personalidad.

En lo que hace al otro personaje negativo, Juan, las causas de su ineficacia dramática son más de fondo, menos mecánicas que en el anterior. Trátase (este hombre) de un tipo intelectual cuyo conflicto no está reflejado o proyectado sobre alguna realidad escénica exterior a él mismo; su drama es demasiado íntimo, excesivamente proyectado sobre sí; de tal forma que no logra hacerse ver. La técnica realista, inmediata, que Aranda emplea con el resto de sus personajes no le es válida para expresar a éste. Necesita, para él, de un estilo más lírico, más introspectivo, menos fotográfico—y ello en la medida que es imposible captar fotográficamente los puros estados de inquietud psicológica que Aranda pretende encarnar en el susodicho Juan—. Este cambio de estilo no cae bien en la tónica general de la comedia, por lo que no llega a engarzar en su estructura integral; es un pegote, está al margen, sobra. Y sobra, no porque sea imposible una combinación de estilos tan contrapuestos, sino simplemente porque el bloque general de los personajes se mueve en virtud de estímulos demasiado concretos para compaginar bien con el *abstractismo* del problema de este muchacho. Juan es un personaje abstracto, su problema no es real—real en el sentido, por ejemplo, que es real el problema de su hermana: un embarazo, es decir, algo concreto y tangible—. Así, Juan, para que le entendamos, necesita hablar, y hablar, y hablar en una comedia parca en palabras. Desentona, en fin. Aranda supo crear un ambiente, pero no integrar a Juan en él. Debiera haberse dado cuenta de que los conflictos son eficaces en un escenario sólo cuando realmente penden de algo que *ocurre* o *hay* en ese escenario; algo que el dramaturgo debe hacer percibir al público con tal precisión que no quepa el equívoco. Los conflictos en abstracto generan banalidad, por bella e importante que sea la abstracción que se exponga. En la medida que el personaje Juan no está en su mundo, es que no tiene mundo, no tiene lugar; es aire, idea, nada... Una "nada" que habla y habla; y exactamente eso es lo que se llama, en teatro, retórica.

Pero, después de todo, la verdad es que, con Aranda, tenemos un nuevo y auténtico escritor de teatro.

10 años

Número especial

En septiembre se cumplen diez años de INDICE en su segunda época. La Revista prepara un número especial, de 100 páginas, que recoja su "alma" y algunos textos seleccionados, fotografías, fichas de colaboradores, etc.

Este ejemplar se venderá a 50 pesetas. Conviene que los lectores no suscriptores lo pidan antes, y se hagan eco de él, luego. En esencia, lo que es y puede ser INDICE se contendrá en esas páginas.

EN FLANDES SE HA PUESTO EL SOL

de Eduardo Marquina

DE CUANDO EN CUANDO, en las carteleras del Teatro Español aparece una antigualla. El año pasado le tocó el turno a los Quintero con su "Genio alegre"; éste, a Marquina con su "Flandes", drama, aparentemente, opuesto a aquella comedia, pero, en el fondo, parecido...

De "Flandes" no es fácil hacer una crítica; plantea ciertas cuestiones marginales que alejan la obra de un juicio concreto. Entre estas cuestiones, la más urgente es la que sigue: cómo escribió esta obra Marquina, ¿en serio o en broma? Una opinión benévola se inclinaría hacia el segundo supuesto; pero, sin embargo la bondad, en este caso, llevaría a un error; Marquina, desgraciadamente, escribió su "Flandes" con toda seriedad. Y no por ello hizo el ridículo: se la tomó en serio hace cincuenta años, y aún hoy sigue habiendo gente que se emociona con su cuerda y hasta que se entusiasma y vitorea. Buena prueba de ello la tuvimos en el Español, la noche de su reposición. La bochornosa seriedad de este drama *melopatriótico* fué acogida con montones de no menos bochornosos aplausos. No encontramos otro motivo, fuera de éste, que nos incite a reseñarla en INDICE; si la obra, en sí misma, no nos concierne, su éxito sí, quizá porque nos preocupa.

"Flandes" no es que sea un drama malo, es que ni siquiera es malo. Hay comedias desastrosas a las que uno oye aplaudir y se queda tan fresco, con sólo pensar que hay gente que tiene mal gusto o que el autor tiene buenos amigos. Pero esto no vale para el caso. A Marquina se le debe el respeto que merece cualquier escritor honrado, sin asomos de genio, que ha muerto; pero que este presumible respeto se trastrueque en entusiasmo es algo irracional, a no ser que premeditadamente se haga la vista gorda ante la banalidad de esta obra suya...

"Flandes" no es una obra que moleste, ni que desagrade, ni que afecte, pues nada dice con fuerza afectiva suficiente para provocar simpatía o antipatía; es, todo lo más, teatro neutro, gris e increíblemente banal, propicio para hacer dormir al sofisticado, reír malévolamente al "progresista" y divertir al burgués; pero todo ello, a lo más, templadamente, sin pena ni gloria, como cualquier otra simpleza pasable. Y resulta que una literatura tan sin garra ni genio, tan convencional, pasada y yerta, emociona la sensibilidad de unas centenas de señores. No descarto —para explicar este hecho—la posibilidad de que yo tenga piel de elefante; aunque, en la medida que estoy dentro de ella, me encuentro con derecho a no descartar tampoco el que muchas, muy viejas y ridículas simplezas pesen todavía sobre la sensibilidad estética de nuestro público, caso de que sea justa la palabra "público" para designar el conglomerado entusiasta que, la otra noche, aplaudía tan sañudamente; por mi parte, y teniendo en cuenta el tipo de relación que el tal conglomerado mantuvo con lo que aplaudía, pienso como más propias para designarle en su verdadero sentido las palabras "hinchada" o "afición". Es decir, gentes que aplauden no en virtud de una emoción estética verdadera, sino simplemente como puro agradecimiento sensual.

DIJE QUE NO me parecía lejana, esta obra, de "El genio alegre" de los Quintero. Ambas, aunque por muy diferentes medios. están metidas de lleno en una especie teatral por la que se intenta expresar cierto modo, por así decir, "españolísimo" de ser; pues tanto una como otra presentan una serie de personajes cuyo carácter viene vinculado a unas supuestas peculiaridades humanas privativas de un, también supuesto, *ser nacional español*. Lo que les ocurre a estos personajes no es, simplemente, "que hayan nacido en España"; es otra cosa, es que *son españoles*. Se trata de un matiz significativo, el que cuelga de este SON. Tan significativo que convierte la *nacionalidad* en una dimensión de tal índole que la conducta del personaje sólo puede ser explicada si se tienen presentes las condiciones *nacionales* bajo las cuales fué pensado por el autor.

El nacionalismo ha dado grandes frutos a nuestro teatro. Transitorio o no, es indudable: algo positivo ha dejado en la historia de la literatura. Pero el nacionalismo, como todo lo sano, degenera. Es entonces cuando de él surge la *nacionalada*. En nuestro idioma tenemos el término preciso: *la españolada*. Y piénsese que es éste un término eminentemente popular; lo que muestra que no es ajeno, del todo, nuestro pueblo a las sofisticaciones que de él hacen elementos extrapopulares; tiene instinto; algo sabe de sí mismo.

Este "Flandes" de Marquina es una perfecta españolada, de estirpe análoga a los gazpachos en restaurante de lujo, las charangas de "revista" y las "tientas" aristocráticas; es decir: provincianismo mundano.

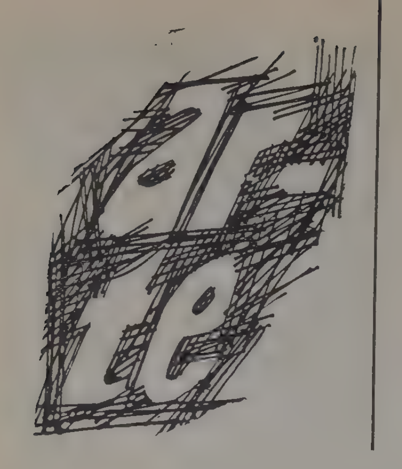
Leit-motiv de la obra, casi excusivamente, el tema del *honor español*. Un tema, al parecer universal, después de haberle dado sus tratos el gran Calderón de la Barca. Supo éste reducir las cuestiones de honor a radicales, primarios estados de conciencia. Bajo el influjo de un *yo* terriblemente afirmativo de sí mismo, los seres de Calderón muestran su garra dramática practicando ese honor en viva contradicción social o religiosa, siempre por causa de su fe o sus ideas, y nunca por la sola causa de su nacionalidad. Propiamente hablando, la españolada consiste en la elevación de las virtudes que un español tiene por ser hombre a virtudes que un hombre tiene por ser español. Y esto es exactamente lo que hace Marquina en su "Flandes", y lo que entusiasmó a la afición.

Con un ejemplo basta. Estamos en el segundo acto. El Capitán ya está casado con la dama flamenca. El padre de ésta, el pintor Juan Pablo, es un rebelde antiespañol. Perseguido por las huestes "suizas" —no españolas—del Barón Montigny se refugia en casa del Capitán, en un momento en que éste se encuentra fuera de ella Su hija le recibe y le esconde. Entra Montigny—un fatuo, tampoco español—y lee a la dama la orden de detención contra su padre que ha dado el gobernador de los Países Bajos. Ella, valiente y dura, impide que registren su casa. En esto, llega el Capitán, Don Diego Acuña—éste sí español—, lee la orden de detención y, "militarmente", riñe a Montigny por haberse dejado avasallar por una mujer, ordenándole que efectúe el registro. Cumple, así, su obligación con la Patria. Pero, don Diego, además de militar, es marido y cristiano. Por ello, una vez que ha ordenado el registro de su casa, desenvaina la espada y se dispone a luchar en defensa de su hogar. Los suizos, aterrados, salen.

HASTA AQUI un conflicto de conciencia resuelto mediante lo que se llama honor. ¿Calderonismo? No, desde luego, si buscamos las causas por las que don Diego se porta tan donosamente. Marquina, muy explícito, nos da la solución en el párrafo siguiente. Cuando la dama flamenca se dirige a su marido para agradecerle, toda mieles, su acción, don Diego exclama: "¡España y yo somos así, señora!", frase con la que Marquina eleva a un plano trascendentalista una pueblerinada: esa que hace decir al mozo de Torrelodones cuando le dicen que es un valiente: "Toma, como que soy de Torrelodones." Tras la frase, El Capitán levanta la cabeza, saca el pecho y hace mutis, mientras todos callan expectantes. A frases como ésta sucede siempre—en obras como ésta—mutis en quien la dice y silencio en los demás; lo mismo que el torero hace mutis al toro parado tras un desplante, o que el chalán discutidor cuando, polemizando con otro, se le ocurre una frase contundente y, tras decirla, con movimiento característico del brazo, exclama: "Chúpate ésa"... y se va, dejando al otro con la palabra en la boca...

Angel FERNANDEZ-SANTOS





LA FIGURACION DE BARJOLA, JARDIEL Y SANTAL

Con este título, la galería Prisma ha reunido en una exposición a tres jóvenes pintores, de los cuales el último es una mujer, Isabel Santaló.

A BARJOLA se le conocía por la aún reciente exposición celebrada en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes, la cual tuvo la más risueña crítica. A JARDIEL, por diversas exposiciones, e intervenciones numerosas en colectivas de vario cuño, pues Jardiel, que es amigo de los abstractos y que siempre anduvo algo metido entre ellos, no acabó de decidirse a abandonar lo figurativo, en cuyo campo se mueve más a gusto; y así lo mismo se le veía con éstos que con aquéllos. Nuestros lectores lo conocen, además, de sobra, pues Jardiel ha sido durante años uno de los ilustradores más destacados de «Indice».

En cuanto a ISABEL SANTALO, ya lleva por lo menos—que yo recuerde—tres exposiciones: una de ellas en el Ateneo (sala del Prado), otra en Neblí y esta última en Prisma, todas ellas haciendo alarde de una constancia en su dirección predilecta que acreditan una preocupación y un sentimiento reales, por cuanto brota de sus pinceles.

BARJOLA.

En Barjola no hay manera de no ver a Soutine. Soutine, por lo demás, es una de sus grandes pasiones, y a mí me parece que con mucho fundamento, pues el gran expresionista es uno de los artistas más preclaros y geniales de nuestros tiempos.

Barjola anduvo algo enredado con los cubos y los picos, duros y áridos, perturbadores, de esa manera que, procedente del cubismo, no acaba de ser el cubismo, ni tampoco es la figuración espontánea, ni tampoco es lo académico, ni tampoco es Cezanne, papá remoto de la criatura. ¡Cuánto daño no han hecho esos piquitos! Incluso a grandes técnicos, incluso a grandes artistas que iban para grandes poetas y se quedaron sólo en hábiles técnicos y pintores cuasi-frustrados. No diré nombres, aunque podría ilustrar mi aserto con varios famosos españoles. Desde luego, no son Solana, que era muy listo para caer en tal trampa.

Por fortuna, se desenredó de eso. Tomó un rumbo más acorde con la naturaleza y también con su propio temperamento, romántico por inclinación, sentimental y oscuramente apasionado. Ahora, se mueve con mucha más soltura.

El es un colorista. Siente el color. Siente el dinamismo de la coloración y la convulsión que producen esos ríos de fuego y sangre en que el color se convierte cuando es empujado por una mano y un corazón apasionados.

Con el color dibuja. Dibuja directo; ahora, sin picos ni garambainas: «al aire de tu vuelo».

Tal vez, lo único que aún siga siendo perturbador sea el prurito de exacerbar la expresión, y con ello de dislocar la forma, en un disloque que rompe, aún más que la forma en sí—lo que no sería tan peligroso—el movimiento íntimo y la conexión íntima de lo que se pretendía expresar.

No quiero aún decir la última palabra: yo, en Barjola, veo a un pintor sincero; lo que es mucho decir; y veo a un pintor, a un dibujante consciente; lo que es bien raro; y veo a un artista con posibilidades de gran futuro, pues tiene ese sentimiento instintivo de lo que es la pintura; la buena y gran pintura, sin lo cual no hay jamás pintor; y tiene una vocación irrefrenable, no fortuita ni ocasional, sino irrefrenable e inequívoca hacia su propio arte. Pero tendrá que apretarse los machos, y ajustar, reciamente, con cuidado, con la máxima vigilancia de jinete resuelto las riendas a unos caballos que pugnan siempre por desbocarse hacia la desintegración y el reblandecimiento, a través del engaño y el falso hechizo de unos dislocamientos que en seguida se disparan hacia lo arbitrario, en contra del designio más profundo y original que los engendrara en el alma misma del artista.

Estoy esperando verle meter el puño y sujetar a esos bichos indómitos, cuya fuerza es imprescindible para llevar al jinete a la meta, pero cuyas corvetas y extraños podrían meterlo incluso en los mismos tendidos del hipódromo. Y hay que llegar a donde hay que llegar. No a otro sitio.

Estoy seguro de que podría haber un Gran Premio en este tan encumado «Turf» que es el arte de nuestro tiempo. Apostemos, pues, por ese peligroso, pero prometedor, dueto—y duelo—de jokey y caballo.

JARDIEL.

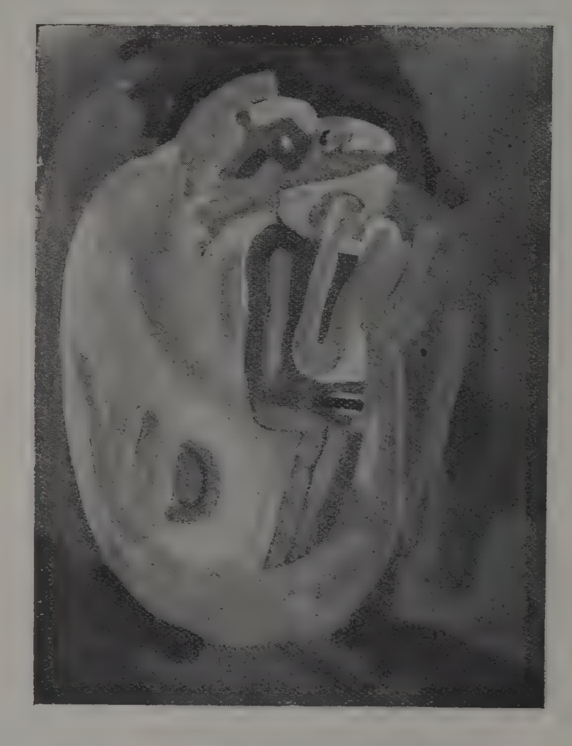
También Jardiel se está librando, por fortuna, de los malditos picos. El, que es un habilísimo dibujante, muy práctico, casi un virtuoso (y en esto también podría haber un peligro: hay que conservar las virtudes del virtuoso, sin llegar nunca a serlo, siendo, en cambio, siempre, un «humilde creador», un humilde pecador, que vacila y peca), posee un grafismo suelto y veloz, a menudo inconsciente, a menudo, quizá, mecanizado, a menudo inerte. Pero muy sensitivo, de buena línea interior.

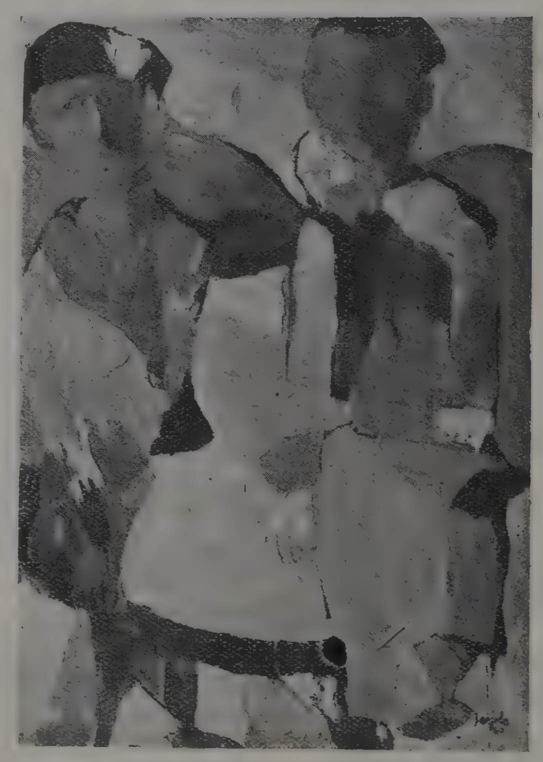
A ese grafismo, Jardiel le metía unos picos que eran totalmente de matute, pues no respondían a nada riguroso ni necesario, como no fuera al deseo, ingenuo, de «modernizar» la figuración y darle un aire lo suficientemente cubista.

Era una cosa de conciencia: una forma, como otra cualquiera, de la angustia.

Angustia de no estar a la altura de las exigencias, angustia de ser tomado por académico, angustia, en una palabra, de no ser bastante «vanguardista».

La angustia de este linaje (que no tiene nada que ver con la verdadera angustia creadora) es algo que perturba a muchas jóvenes y puras vocaciones, en un tiempo como





éste sembrado de confusiones, tentaciones impuras, pero vitalísimas: puerilidades llenas de presunción y crueldad, agresividades idiotas, y críticas no menos idiotas, por malvados rencorosos de la derecha y de la izquierda que, buscando dar rienda suelta a sus resentimientos, disparan a ciegas sobre la masa inerme y causan muchas víctimas entre la juventud no suficientemente advertida, y, por otra parte, dependiente en gran medida de la arbitraria, caprichosa, rencorosa y volubilísima—no menos voluble que snob—opinión de esos críticos.

Pero nuestro papel de críticos—que es también el arriesgarnos al error, pero siempre dando una razón, no caprichosamente—no es infundir angustia, ni provocar, ni excitar las malas pasiones; sino sembrar, si nos es posible—que no siempre por desgracia está a nuestro alcance—, el sosiego fecundo que nace solamente de la claridad, de la sensación de equilibrio y de salud, de la buena y limpia intención moral, que crea un camino de orientaciones y una confianza, a mi parecer imprescindible para luchar eficazmente con lo que pod llamar angustias estériles. *Pues hay unas angusti son estériles y esterilizadoras, y además son* supe *es decir, artificiosas, creadas artificiosamente, por pedantes y artificiosas, que no hacen sino pertu confundir a las otras almas; al lado de las* an realmente naturales, *y, por lo mismo,* creadoras.

Nuestra misión propia de críticos es la de evita cisamente, esas angustias superfluas, con nuestro r miento sincero y nuestra sensación de buena y voluntad, sin enconos ni rabietas de niño mal

Seamos hombres.

Yo le dije a Jardiel, que me exponía sus pesar

—Amigo Jardiel, tira todo eso a la basura, y en a ti mismo; a tu propio corazón, a tu sentimien cero, sea el que sea. Busca tu «hombre interior busques cosas tontas. Tanto dan los picos com curvas, los cubos como los círculos, lo abstracto lo figurativo, el mucho color o la mucha materia la poca o poco.

La cuestión no es ésa. La cuestión es otra, muy tinta. No se trata de seguir, a lo tonto, lo que se aunque lo haga todo el mundo; sino de tener una ciencia *de lo que se hace. Y hacerlo por alguna r sincera y profunda, justificada.*

Yo no digo que tú no vigiles, *que no estés aten lo que anda por el mundo. Pues es también muy el creer que uno puede inventarlo todo y que nu época, una época entera, con tanto hombre ilustre, tanto artista ilustre, es huera y vana. No. Nuestra é tiene un sentido, y el arte de nuestra época lo igualmente. Búscaselo. Pero bebiendo en las fuentes mitivas, no en las espúreas y secundarias, no en los copian a ciegas y no son creadores. Pues el arte, el moderno como el antiguo, tiene siempre una t ción; incluso cuando piensa—y los artistas más pro dos jamás piensan eso—que la rompe.*

La tradición no impide la creación, no es su en ga; antes es su amiga, y la prepara.

Así, haz lo que sientas, lo que tú sientas: algo tenga lógica íntima, coherencia íntima. Algo que sencillo, que tú mismo comprendas bien y que teng designio claro. Pues, lo que haya—y debe haber inconsciente en el arte, se nos da siempre, por didura.

En esta última exposición, veo a Jardiel más l Y espero que cada vez sea más libre. Y, por tanto, lógico y sencillo; es decir: más puro. Y más má Pues no hay oposición entre «lógicos y mágicos» pesar del conocido libro, creo que de Maurois. La m es la lógica íntima, en arte; y todo lo que es gran es real tiene una lógica íntima.)

Jardiel maneja con goce y gracia una paleta sorda fina. Estoy de acuerdo con esa paleta, que él de v siente. No lo estoy tanto con ciertos restos de esas perfluidades que vienen de afuera, *y que, ahora. lugar de ser picos, a lo cubista, son líneas sinuosas, c larguísimas colas o látigos negros, metidos, un poc la fuerza, entre la figuración,* sin formar parte de *Son restos, acaso inadvertidos. de Kline, el gran ar norteamericano, y de sus seguidores.*

Pero Jardiel no es Kline. Sino Jardiel.

Y debe buscar a Jardiel, no a Kline.

El dibujo tiene que formar parte de aquello mi que constituye. Otra cosa carece de sentido.

El dibujo, por eso, tiene que ser simple, sencillo.

Lo que no quiere decir, exactamente, que tenga tener pocas líneas. Pues, puede tener pocas o muc las que hagan falta.

Hay que aclarar esto bien. Se dice mucho: «las lí esenciales».

Pero, a menudo, por pura rutina.

Pregunté una vez a uno que lo decía:

—Y, ¿cuántas son las líneas esenciales? ¿Cuáles s

Se quedó mudo.

Y yo le dije:

—Una, o un millón. No hay tasa en el número. P no es cuestión de número, sino de necesidad: las hagan falta, según el designio.

Esto debe quedar claro.

A Jardiel, que en los últimos tiempos ha dado un g avance hacia sí mismo, hacia la objetividad, y hacia gran pintura, yo, en razón de la amistad que nos u me tomo la libertad de aconsejarle:

—Sé sencillo, simple, sin preocupaciones inútiles: r mente libre. Y veraz. Serás, lo espero, el gran pintor debes.

ISABEL SANTALO.

Isabel Santaló se inclina hacia una figuración tiene sus antecedentes en las pinturas rupestres.

Al principio—en aquella exposición del Ateneo—e toros esquematizados, de color plano, sobre el que extendían unas «calidades» dictadas por el sentimien un sentimiento musical.

La pintura de Isabel Santaló es sencilla. Yo creo responde a su canción íntima.

El punto de arranque (antes, esas pinturas rupestr ahora, figuraciones más personales, y, por tanto, m actuales, más domésticas—digamos—) puede ser me mente elegido. *Pero una vez hecha la elección, que si meramente de soporte, comienza la pintura propiamen dicha, y comienza Isabel Santaló.*

Son manchas sienas y azules, tenuidades doradas, m delicadas: acordes cálidos y sosegados, nunca convul vos, de color y materia.

No me disgusta nada esa pintura, en lo que ella Creo que responde a su designio y que es como su a tora quiere que sea. Sincera y clara.

L.' T.



Luis TRABAZO

Me resta, en nombre del Consejo y en el mío propio, agradecer a la Junta General su apoyo constante. Desde que INDICE se convirtió en Sociedad Anónima ese apoyo facilitó que la Revista siguiera, *cumpliendo, como lo hace, su fin: le hizo posible. Recabo, y concluyo, que esta «Memoria» y el Balance que será leído a continuación merezcan vuestro visto bueno.*

NUEVOS CONSEJEROS.—Aprobados el Balance y la Memoria, se pasó a designar otros Vocales del Consejo, resultando elegidos, por voto unánime: don Joaquín RUIZ-JIMENEZ (catedrático), don José Luis RUBIO (abogado) y don Gonzalo ALONSO (industrial impresor).

LLEVADA a efecto con posterioridad la Junta Extraordinaria (día 8 de este mes), se decidió en firme **ampliar** el capital social de INDICE en **1.000 acciones nuevas**, por su valor nominal, a la par con las antiguas: **1.000 pesetas cada acción.** Desde esta fecha, el lector de nuestra Revista que quiera puede concurrir a la **suscripción** de acciones citada. Bastará que lo comunique al Consejo de Administración de INDICE—**General Mola, 55, Madrid**—ingresando el importe neto (1.000 pesetas por cada título) en uno de estos Bancos: **RURAL: Ayala, 26; SANTANDER: Diego de León, 41.**

Al constituirse INDICE en Sociedad Anónima, dijimos:

«... Si INDICE fuese una Sociedad Anónima como tantas, en manos de unos pocos, perdería su razón de ser, su carácter y propósito, los cuales residen en mantener la libertad de hablar alto, según el propio criterio, con deseo de acierto y verdad, sin someterse a las presiones de un grupo, una camarilla o un nombre «consagrado». Si esto no es así o no se entiende, sobra la presencia de INDICE en la vida española.»

«Hemos querido sacar nuestras cuestiones internas y vicisitudes a la luz. No tenemos nada que poner bajo el celemín, ni queremos.

»Tenemos probado nuestro derecho a existir y prosperar.

»Para esta nueva época, recurrimos a nuestros lectores y amigos. Se trata de que la obra realizada no caiga en manos de intereses espúreos, sino que siga sirviendo a todos los que creen en la altivez del espíritu, tantas veces inerme.

»Nosotros queremos defender el espíritu de INDICE con la ayuda y el concurso de sus propios lectores, que son los que creen en este espíritu y lo propagan.

»No tiene precedentes en el país el sistema de emisión pública de acciones que hemos decidido. Utilizamos la necesidad como virtud, con un recurso poco habitual. Es el papel que nos corresponde: tener fe en los lectores amigos de INDICE, optando por una Sociedad de muchos... Así la línea de la Revista no sufrirá quiebra, ni se quebrantará su propósito y su historia de estos años, en los que hemos puesto a contribución el límite de las fuerzas económicas y morales que poseemos.

»Es para sostener esta historia modesta y honesta, para la que se convoca al lector, sin otras palabras.

»INDICE ha de perdurar con el concurso de todos, extendiendo su crédito y su fuerza, que sirven a los que creen en la fecundidad y la energía del pensamiento.

»Cosas respetables en el futuro, y siempre, están en juego. Esperamos que nuestros propósitos y voluntad sean entendidos y seguidos.»

Esas palabras conservan su sentido. El tiempo pasó y vino a probar que eran ciertas: INDICE subsistió y avanzó. Y queda más tiempo por delante...

Es a los lectores de la Revista, en lo posible, a quienes ésta debe pertenecer. Ya sabemos que no cabe esperarlo: pero el ideal sería que cada amigo o lector de esta **empresa** no económica fuera copropietario. Poseería, así, acciones en un «negocio» común de vida y esperanza.

Se incluye aquí un recuadro que puede cortar y enviarnos el lector que **suscriba** acciones. Debe escribir bien claro su nombre y señas, así como el número de títulos que solicita. El Consejo, de inmediato, le hará llegar un resguardo que **acredite** dichas acciones, canjeable luego por las acciones mismas. Los ya accionistas tienen derecho **preferente** para adquirir los nuevos títulos, ejercitando ese derecho en un plazo de treinta días.

Gracias.

El Consejo de INDICE, S. A.
General Mola, 55 - MADRID

● *INDICE estudia, por otra parte, llevar a cabo lo que llamaríamos "acciones de trabajo". Esta iniciativa puede tener alcance nacional, al servir de pauta. Comunicaremos a nuestros lectores, cuando esté madura, en qué consiste.*

● *Asimismo INDICE se propone llevar a cabo una "Universidad de bolsillo"; plan que de lograrse modificaría el rostro cultural de nuestro pueblo.*

las acciones que suscribe, conforme al acuerdo de la Junta General Extraordinaria celebrada en Madrid el día 8 de julio del presente año.

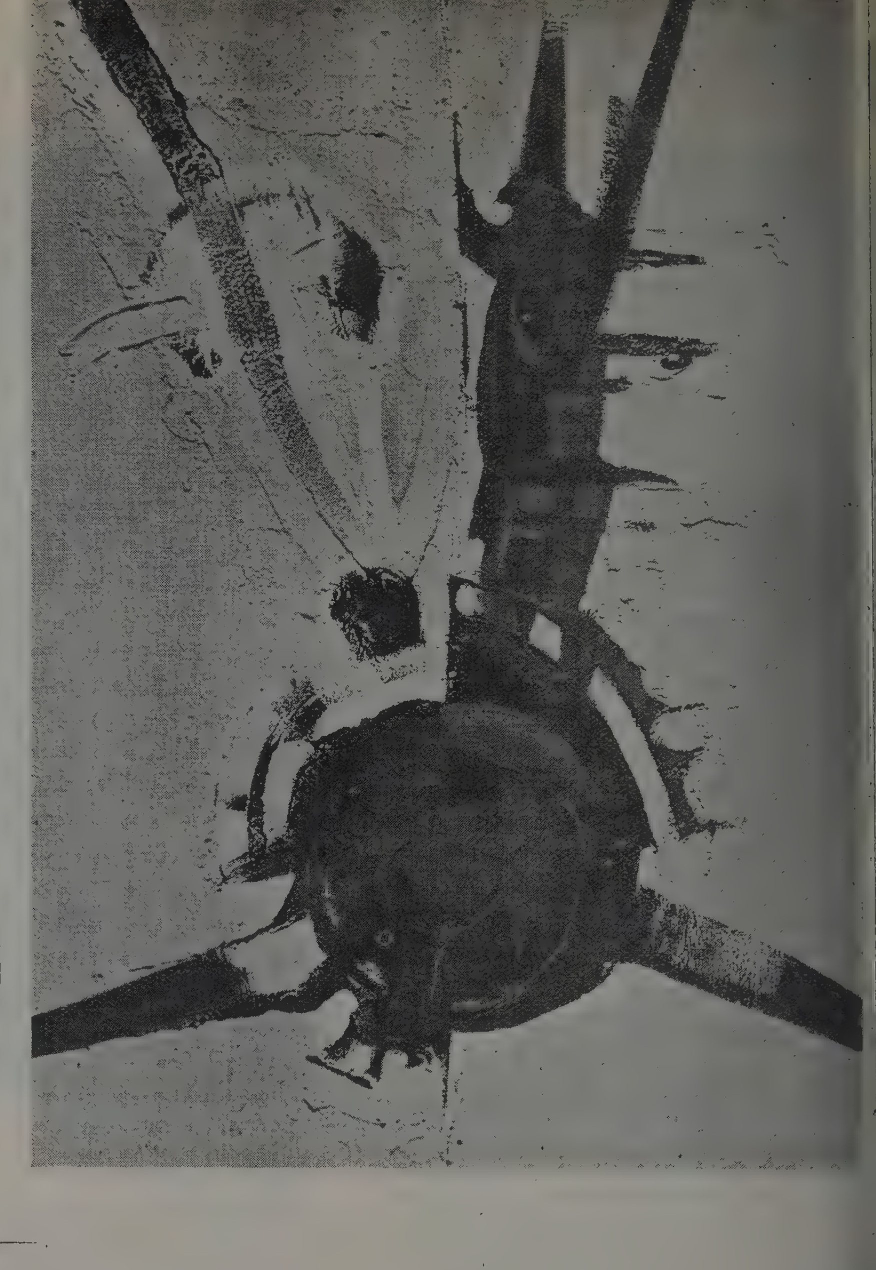
.................................., a ...... de .... **de 1961.**

FIRMA DEL INTERESADO.

(1) Por ingreso directo, transferencia bancaria o giro.
(2) **Banco Rural y Mediterráneo**, Ayala, 26; o **Banco Santander**, Diego de León, 41. Madrid.



pintura 23





pintura 26

LA OBRA DE EDUARDO SANZ

EDUARDO Sanz (Santander, 1928), cuya obra posee ya neta significación, integra un sentimiento constructivo dentro de la abstracción informal. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1953 y 1958, sometiéndose a una disciplina de la que ha sabido extraer provecho. Sus obras de 1955-56 poseían ya un carácter marcadamente personal, dentro de una figuración esquematizada, vigorosa, planteada en una gama cromática reducida a las tierras y los valores tonales. El máximo factor de diferenciación, en una obra de este período, lo constituye el aspecto de la forma, a un tiempo monumental y simplificada y con frecuencia sometida a una estructura de carácter analítico, menos destinada a facilitar pormenores que a infundir particularidad e interés plástico autónomo a cada zona del cuadro. Podemos ejemplarizar esta etapa con el Acueducto de Segovia, de 1956, pintado al óleo y esmalte, en matices ocre, blanco y negro. El sentido mural de la obra se mantiene durante los años siguientes, pero la forma, además de las notas mencionadas, acusa una destrucción parcial de sus contornos, que la torna parcialmente irreconocible. Hay una suerte de superposiciones de capas de materias y se busca una sabrosa tosquedad como de labor de albañilería, intentando una mayor aproximación del cuadro-objeto al muro sobre el que deberá situarse. Las zonas del cuadro, por ejemplo en un Bodegón de 1958, se tratan como esquemas independientes pero articulados conjuntamente; el damero de la zona inferior se une a la estructura a franjas de la parte superior por medio de las anchas formas, como aplastadas, que dominan el centro de la composición, matizada en grises y blancos en contraste con minio. Este original acorde cromático será mantenido por Sanz con frecuencia en su período siguiente, que se señalará por el abandono de la semifiguración y por un mayor dinamismo de las formas, tendentes a una progresiva elementalidad. Sin embargo, su interés anterior por el paisaje producirá a veces extrañas e inesperadas síntesis, pues, en composiciones enteramente no figurativas e informales, podrá parecer que se transparenta una emoción contemplativa emparentada con el paisaje y, en todo caso, con un sentimiento cósmico...

DESDE 1959, Eduardo Sanz profundiza en la pintura que se fundamenta en su estricta realidad física y en la que el «contenido» es consecuencia, mejor que punto de partida temático-ideológico. Para intensificar la realidad subtantiva de la obra, comienza por dar mayor densidad a la materia, lo que le permite, a la vez, más amplios registros texturales. Sustituye el óleo puro o los contrastes con esmalte por una técnica de mayor complejidad. Utiliza colores al temple mezclados con arena finísima, que deposita sobre una preparación de óleo y cola, cuya característica tensión se comunica a la capa superior. Prefiere los amplios formatos, que facilitan la alusión mural y le permiten cultivar su preferido concepto de la composición, con esas formas-calidades anchas, planas, como aplastadas, que se animan por el color y la agilidad del ritmo. Sanz posee una especial alegría que redime un trasfondo de dramatismo, y obedece a una preocupación de orden bajo una aparente libertad dinámica. Círculos, cruces de aspa, rayas, gestos anchos trazados a espátula con frecuencia, espirales, son los elementos que más abundan en su dialéctica; pero lo importante en ella no son esos factores, sino el modo de ponerlos en actividad. Reminiscencias de figuración esquemática son más bien raras en su obra y aparecen fortuitamente, según creemos, mejor que por una deliberada intención. El espacio suele partirse en dos campos, por una línea irregular que a veces puede aparecer tratada en resalto, a modo de grueso cordón pegado al soporte. Contrastes simples y efectivos, como el de blanco y minio intenso, el ocre cremoso y negro, el de negro y anaranjado vivo son los que dominan en las pinturas de 1960. La forma se define por un mayor relieve, es decir, por la constitución de magmas que luego son sometidos a ritmos lineales que arrancan parte de la materia, sin contraste de color entre el fondo descubierto y la superficie. No hay nunca un interés por lo sutil; incluso los rasgos más dibujísticos son siempre anchos, planos, gruesos y participan de la obsesión monumentalizante del pintor. La simplicidad del diseño es aparatosa en algunos casos, lográndose una síntesis entre la vida que, a falta de otro vocablo, podemos llamar «ornamental» y la expresión de la superficie del espacio-materia, que acusa constantemente su realidad como factor dominante, con vigoroso sensualismo.

Aun cuando muy variadas, las composiciones pueden dividirse en dos tipos principales: a) el de las que tienden a una claridad signográfica o simbólica (cual de la oposición del círculo y el aspa), y b) el de las que crean cierto confusionismo informal, buscando la continuidad de movimiento, con aproximación a la «action painting», aunque manteniéndose a considerable distancia por el sentimiento de la materia y por la persistencia de las rayas anchas, aplastadas y, con frecuencia, discontinuas. Se fundamenta sin duda este arte en la vitalización profunda del acto de pintar, apoyado por la condición energética de la materia-color. Los efectos de textura no se cultivan con sentido virtuoso, ni buscando matices de fina diferenciación, sino que se someten a la intensidad de los otros factores aludidos. Aunque de grandes formatos—y esto es esencial en la pintura de Sanz, acaso su rasgo más personal—, estas pinturas, fotografiadas, parecen pequeñas por la relación entre el tamaño total y el del trazo mínimo, dado que la monumental condición de éste lo ofrece magnificado a la contemplación. La materia rugosa y mate armoniza con estos efectos y coincide plenamente con su intención.

EN las obras del año actual se acentúa la irracionalidad del gesto y de la forma. Los amplios movimientos, más que a definirse a sí mismos, tienden a expresar algo interno que pugna por manifestarse. Este es el secreto más profundo de la pintura actual, que, cuando ha conseguido establecer su autonomía frente al mundo exterior de las figuras y de la ley de gravedad, se encuentra aún sometido a una fuerza más honda y misteriosa, que emana del inconsciente humano universal. Sin caer en psicologismo, la expresividad de cualquier elemento puesto a contribución delata una justificación interior, cuyo fundamento puede presentirse pero es imposible racionalizarlo. Estas imágenes recientes de Sanz mantienen la dicotomía espacial, a veces de modo explícito, por el establecimiento de un eje visible vertical u horizontal, pero más frecuentemente por la duplicación de un motivo o la neta contrastación de dos diferentes, que pueden ser dos manchas circulares de movimiento arremolinado sobre fon-
do blanco, en rectángulos más o meno
finidos superpuestos sobre ocre claro
alusión a configuraciones cósmicas,
que a aspectos paisajísticos se reiter
alguna obra, como la pintura recien
color blanco sobre marrón y gris, con
suerte de sol anaranjado a la derecha,
cuyo verdadero tema es la interacció
unos amplios gestos que rayan y, a la
apisonan el magma central de materi
imaginación estructural de Sanz ha dad
rápido avance en los últimos años,
se advierte en sus obras de 1961, p
variedad que muestran dentro de la
lidad al orden establecido. Destacamos
bella pintura con un rastro en Y hor
tal azul celeste, sobre un trazo blan
gris que equilibra la forma y el tono,
fondo oscuro. Las formas circulares
das como una suerte de espiral incom
apenas diseñada sobre un espacio con
son frecuentes; teniendo a veces un pe
tible ritmo giratorio, que les comunic
efecto dinámico que aligera su mate
dad. También hay obras con rastros
dos como colas de cometas, brotando
lo alto, ramificándose y rompiendo la
formidad mate del fondo. Desde estas
ses, Sanz puede elaborar la semántic
sus signos. Sólo mediante una variació
las relaciones espaciales y cromáticas,
rantizando la espontaneidad absoluta
gesto la diversidad, no de concepto,
de ejecución.

AL referirse a la obra de este artista
porta destacar que no haya surgid
Madrid o Barcelona, ciudades que cue
ya con sus respectivas «escuelas» de
tracción informal, sino que haya bro
en un centro que carecía de anteced
en esta dirección. En los orígenes d
obra de Sanz cuentan menos las corri
internacionales, que la formulación h
nica del fenómeno, pero también actú
subtrato de su período figurativo esqu
tico, no sólo en lo que concierne a
cuadros con lejana reminiscencia de
cepto figurativo, sino también a otros
por la aspereza de las calidades, por l
mitado del registro cromático de tierr
por la directa transcripción de lo t
recuerdan las direcciones más efectiva
la pintura castellana de los años anter
a la eclosión informal.

Juan-Eduardo Cirlo

[D]os respuestas sobre "HAMLET" universitario



INDICE publicó, recientemente, algunos fragmentos de un trabajo de Sánchez Salorio sobre el Equipo de Kennedy. Ahora nos envía una colaboración, de tema filosófico, que incluimos, con agrado, en nuestras páginas.

Sánchez Salorio estudió Medicina—con Premio extraordinario en el Doctorado—en la Universidad de Santiago, de la que, ahora, es profesor adjunto. Ha vivido en Heidelberg y Bonn.

Aunque se ha especializado en Medicina, conoce la filosofía—como lo prueba su trabajo—. Ya nos dice él mismo: «Soy médico por tradición familiar, y no creo en las vocaciones especializadas.»

Primera pregunta.—¿Qué diferencia encuentro entre las actitudes de los universitarios Hamlet y Horacio, ambos estudiantes en Witenberg?

FIDELIDAD al imperativo or-[...]no «o se hace precisión o se [...] uno» me exige comenzar criti-[...] los términos en los que la pre-[...] es formulada. ¿No será, en efec-[...]cesiva presunción esta de tipi-[...]a Hamlet como un universitario? [...] acto I, escena 2.ª, el Rey dice [...]CUANTO A VUESTRA INTEN-[...] DE VOLVER A LA UNIVERSI-[...] DE WITEMBERG NADA HAY [...] OPUESTO A NUESTROS DE-[...]»... Y la Reina reitera: «Te su-[...]que permanezcas con nosotros; [...]yas a Witemberg». Esto es todo [...]e Shakespeare considera nece-[...] para nuestra comprensión. Nos [...]amos que la mocedad de Hamlet [...]ranscurrido «extramuros Elsino-[...]n una universidad prusiana. El [...]to y la temática en los que el [...]ipe se hace hombre no son pues [...]ropios de preparar la guerra o [...] el poder, sino los del cultivo de [...]teligencia. Cuando el drama se [...]na en Londres, Witemberg no es [...] universidad famosa, pero sí un [...]bre preñado de resonancias ideo-[...]as: hace cuarenta años que Mar-[...]utero claveteó en la iglesia de [...]gustinos de Witemberg y en las [...]as teutonas sus tesis y su re-[...]ismo antirromanos.

[...] la doble súplica real podemos [...]ver también un indicio de frus-[...]ón vocacional: el Hamlet corte-[...] añora volver a la Universidad. [...] esto nos ayuda a comprender [...]adaptado en Elsinor. Pero no nos [...]riza a reducir el drama a la an-[...]ls Universidad-Castillo, a enten-[...] como la convivencia imposible [...]ilogismo y la razón, con la intri-[...]y la soldadesca palaciegas. La [...]dia de Hamlet no es la de una [...]ción universitaria frustrada, sino [...] un hombre al cual la circuns-[...]la lo saca del plano de lo coti-[...]o, para meterlo en eso que Jasper [...]lamado una «situación-límite».

[...] encuentro el plano común en [...]al Hamlet y Horacio puedan ser [...]parados y diferenciados. A pesar [...]u común condición de universita-[...] de Witemberg que pasan sus va-[...]nes en Elsinor, a pesar de su [...] amistad, Horacio no puede ser [...]tenaire» ni contrapunto para [...]let. Otelo tiene a Yago; Julio [...]r tiene a Marco Bruto. Pero [...]let... está solo. Es el suyo un [...]alimiento total. Y no porque haya [...]quecido—cosa que me resisto a [...]r pese al testimonio general afir-[...]ivo—sino, por el carácter «limi-[...]e» de su situación. Los sucesos [...]lsinor colocan a Hamlet en una [...]ación cuya resolución determina-[...]el todo» de su vida, es decir, su sentido. Hamlet podrá optar, porque es libre, por la evasión, la complicidad, la denuncia o el parricidio pero ineludiblemente será lo que su respuesta sea. Toda su existencia se compromete en la opción y en el producirse; después del «salto» existencial que la salida de esa situación le exige, dirá «yo mismo» en un sentido nuevo. En la «situación-límite», contrariamente a lo que ocurre en la «situación cotidiana», la persona se juega su destino en la respuesta. Estar en el mundo—es decir, vivir como individuo finito—es una polémica constante con la realidad: adaptación, frustración, transformación, aprehensión, son vivencias que la situación desencadena. Pero mientras que en la situación cotidiana el proceso no compromete a la persona como un todo, la experiencia, apropiación y superación de las situaciones-límites s lo que determina lo que es y lo que puede llegar a ser el hombre que las vive Es en ellas donde se realiza la acuñación de un ser-así definitivo.

Eso es lo que diferencia el papel de los dos amigos en el drama: lo que sucede a Horacio en el plano de la cotidianeidad aparece en Hamlet como situación límite. Es por eso también que la reacción de Hamlet suena a anormal, pues la norma es erigida estadísticamente desde lo que sucede en el ámbito de lo cotidiano.

Hamlet se encuentra con el mal, la culpa, la muerte, el más allá. No como temas para ejercitar el intelecto sino como vivencias por las que tiene que pasar el hilo de su existencia y que le piden postura. Ante ellas el hombre se encuentra solo; nadie vive por y con nosotros nuestra muerte o nuestra culpa. En estas situaciones la realidad «se vuelve opaca a la mirada»: palpamos nuestra contingencia, nuestro carácter inacabado, nuestra dependencia. Sólo la trascendencia garantiza el salto—y esto solamente en un cierto sentido—pero en Hamlet no hay una fe operativa. Hamlet sabe que toda su existencia va a comprometerse y vemos cómo esta es transformada en la experiencia. «MI DESTINO ME LLAMA A VOCES Y VUELVE LA FIBRA MAS TIERNA DE MI CUERPO TAN ROBUSTA COMO LOS NERVIOS DEL LEON DE NEMEA», exclama. Es un cerebral pero sabe que no es un problema intelectual sino una **continuidad** existencial la que está en juego; no está el dilema en conocer o ignorar sino en «ser o no ser». La falta de idoneidad en la **respuesta** transforma su personalidad hasta desquiciarla: «YA HABEIS OIDO DE LA TRANSFORMACION OPERADA EN HAMLET; LA LLAMO ASI TODA VEZ QUE NI EN LO EXTERNO NI EN LO INTERNO SE PARECE AL QUE ANTES ERA» dice el Rey en Acto II, esc. 2.

ESTE IMPACTO existencial de la tragedia es el que desautoriza su reducción a conflicto intelectual.

Pero es algo que sucede al intelectual llamado Hamlet y como tal lo vemos producirse. Por la escena rueda una aparatosa constelación de urgencias y catástrofes—invasiones que se preparan, difuntos que se aparecen, viajes, duelos, envenenamientos, asesinatos—pero ante todo lo que ocurre planta Hamlet la gallardía de su interrogación. Así, cuando se aparece la sombra paterna (Acto II, escena 4) no es el asombro ante lo insólito ni un sentimiento filial lo que brota en Hamlet, sino el cuestionario de una pesquisa bien reglada. «ANTES DI ¿POR QUE TUS HUESOS BENDITOS, SEPULTADOS EN MUERTE, HAN RASGADO SU MORTAJA? ¿POR QUE TU SEPULCRO:... HA ABIERTO SUS PESADAS MANDIBULAS MARMOREAS? ¿POR QUE TODO ESTO? ¿A QUE OBEDECE?».

Esta reflexión querulante incapacita para la acción, la escena 3.ª del acto III tiene todo el valor de lo arquetípico; jamás se ha expresado con tan fuerte dramatismo el carácter paralizante de la reflexión. Hamlet busca ocasión propicia para la venganza y, al fin, la encuentra: El Rey, reza arrodillado; Hamlet llega por la espalda, sin ser notado. «AHORA PODRIA HACERLO, AHORA QUE REZA, Y LO HARE», exclama. Desenvaina la espada, alza su brazo... mas un razonamiento se interpone. «PERO ASI VA AL CIELO Y DE TAL MODO QUEDO VENGADO. HAY QUE REFLEXIONAR», dice textualmente. La acción no se cumple. «¡¡NO, VUELVE A TU SITIO ESPADA Y ELIGE OTRA OCASION MAS AZAROSA!!», murmura mientras envaina la espada. Un minuto de reflexión le demuestra que la ocasión no es todavía la ideal y la decisión es diferida para siempre, pues jamás el ideal absoluto se hace realidad concreta. El proceso se repite en el monólogo inmortal (esc. 1.ª Acto III). El estilete apunta el corazón, pero jamás lo alcanzará. El «ACABAMIENTO DEVOTAMENTE APETECIBLE» no se produce porque «ES FORZOSO CONSIDERAR QUE SUEÑOS NOS PUEDEN SOBREVENIR DE AQUEL SUEÑO DE MUERTE»; es la REFLEXION QUIEN DA TAN LARGA EXISTENCIA AL INFORTUNIO». «LOS PRIMITIVOS MATICES DE LA RESOLUCION DESMAYAN BAJO LOS PALIDOS TOQUES DEL PENSAMIENTO Y LAS EMPRESAS DE LOS MAYORES ALIENTOS E IMPORTANCIA POR ESTA CONSIDERACION TUERCEN SU CURSO Y DEJAN DE TENER NOMBRE DE ACCION». Preocuparse es paso previo obligado, pero también demora para el ocuparse de las cosas. Cuando el reflexionar es, como en Hamlet, obsesión, el producirse de la persona queda preso en la maraña que es tejida en la consideración de todas las conexiones y sentidos posibles de la realidad. La frustración es entonces inevitable y continua: la realidad se aleja y es imposible manejarla. Qué contraste nos ofrece este Hamlet irresoluto si comparamos su talante con el de un hombre de acción! Piénsese, por ejemplo, en un político, Mirabeau, y en su arquetípico **slogan**: «Yo no puedo excomulgar a nadie. En verdad, todo me parece bien: los sucesos, los hombres, las cosas, las opiniones; todo tiene un asa, un agarradero.» Una verborrea compensadora encubre a veces la propia inacción: ¡NO USARE EL PUÑAL AUNQUE PUÑALES SEAN PARA ELLA MIS PALABRAS!, dice Hamlet en el Acto III, esc. 2.ª Pero otras veces el fracaso e incluso su enmascaramiento en la locuacidad es penosamente reconocido: «HE AQUI LO MAS DURO: QUE YO, HIJO DE UN QUERIDO PADRE ASESINADO, INCITADO POR EL CIELO Y LA TIERRA A LA VENGANZA, DEBA, COMO UNA PROSTITUTA, DE AHOGAR CON PALABRAS MI CORAZON Y DESATARME EN MALDICIONES COMO UNA MUJERZUELA, COMO UNA FREGONA. ¡OH VERGUENZA! ¡PUAF! ¡ARRIBA, CEREBRO!»

Pero el cerebro sólo **proyecta**, no decide, la existencia.

Segunda pregunta.—Superados los imperativos que pueden asaltarnos. ¿Cuál es el Hamlet por el que siente mejor simpatía? ¿Por el que elige la acción, o por el que, hipotéticamente, sigue sus estudios pese a las circunstancias, y se prepara para hacerlos frente con sosiego y experiencia?

NO hay más Hamlet que el que sucumbe en la tragedia. Las versiones anteriores o posteriores a Shakespeare—desde la crónica de Saxo Gramaticus hasta el «Don Hamlet», de Alvaro Cunqueiro—no son más que variaciones sobre el mismo tema. Ni las extravagancias de la demencia ni el complejo de Edipo son el **pathos**, sino la anécdota de la tragedia. Imaginar un Hamlet que conoce lo que ocurre en Elsinor y continúa sosegadamente sus estudios me parece trivializarlo hasta lo inauténtico. Por ello mi simpatía no puede estar más que con el Hamlet auténtico: el que sufre, duda, grita, mata, y muere patentizando en el clima de tragedia antigua las complejidades imaginativas y los resortes emotivos del alma moderna.

PERO TAMBIEN es cierto que la tragedia pudo no ocurrir. La vida y la norma cotidiana pudieron no haber sido quebrantadas en Elsinor. Imagino ahora un Hamlet feliz en Witemberg. El «trivium» y el «cuatrivium» no tendrían secretos para él. Su inteligencia y su ironía brillarían como espadas en la retórica y en la dialéctica. Su decir ensancharía la gramática. El silogismo y el soneto, la «lectio» y el laúd le ocuparían por igual. Sería el **senior** más brillante en una de esas **Verbidungen** estudiantiles en las cuales todavía hoy los veteranos inician a los novatos en los secretos de la conversación y de la esgrima, en el arte de hacer la corte o empinar el codo. Para su plenitud imaginamos un gran rey renacentista...

Mas la evasión es ilegítima. Se ha dicho que todo lo que no es destino es frivolidad. Hamlet continúa—es inmortal—porque es una existencia que se encara con el mal, con la culpa, con la muerte, con el más allá.

No hay un Hamlet rosa. Pensarle un «happy end» es, precisamente, la única manera de matarlo.

Manuel SANCHEZ-SALORIO

nero que se advierte al leer su a es que Valente tiene una fuerte lad de escritor. Valente escribe y bien; posee en alto grado ese lístico que delata, sin más, al es- raza. Al decir esto no parece que ido más allá de la afirmación an- bre la excelencia poética de Va- sin embargo, a mi entender, al Valente como escritor, lo he in- uno de los tipos posibles del ierto que todo poeta, si lo es en na de escribir idóneamente y, por en. Pero en algunos de ellos esa critura no llama por sí misma la su estilo es, diríamos, transpa- sólo sirve, como el cristal, para su través el contenido intuitivo. re en Bécquer, en Machado. Pero la originalidad de la expresión, la bre relampagueante del estilo es en sí mismo. Valente pertenece ltimo rango de poetas. Lo cual no que sea un esteticista; ni siquiera sta, preocupado de causar efecto. curioso de Valente es que no pa- erer impresionarnos con destrezas oso, porque no es, ni quiere ser, ecuerda a un virtuoso, o sea, a un sometido a cautividad por su pro- lo. Valente tiene estilo, pero está ma de él, sin mirarlo con deleitado no. Está por encima de él, exclu- te atento, aparentemente, a lo que decir, a eso que sólo así, como él esa, puede plasmarse. Su estilo es, bello, funcional. Creo que el propio ngel Valente ha visto este aspecto estética en la composición titulada *aro*, cuyos últimos versos, significa- te, rezan así: *El hondo cántaro / a curvatura / bella y servil: / el y el canto.*

za y servicio. Tras unos años en sector de la poesía española se partidario sin reservas del "servi- e aquí un poeta a quien no basta sin duda porque sabe que en poe- servicio sólo es posible si, en efec- , además, poesía.

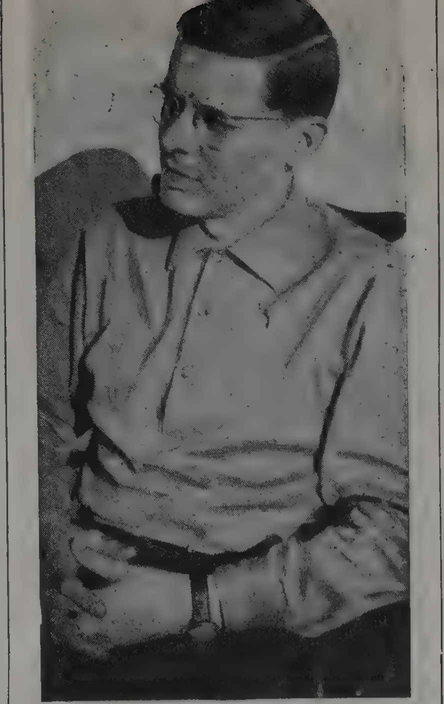
nota que contribuye a la definición José Angel Valente como poeta es cación en un primer plano de los de la inteligencia. No sólo ni par- nente porque la suya sea, en grado una poesía encauzadora de mate- conceptuales, ya que esa cualidad no a para caracterizarle: la generalidad poetas, aunque no todos con la decisión, se mueven hoy por derro- semejantes. Lo que en Valente nos impresión de una fuerte vigilancia ual es más bien su alto sentido de strucción poemática, su habilidad en de las transiciones, de las calcula- iteraciones, ya de una palabra o con- de palabras, ya de una idea, siempre momento preciso; también su sabi- en la consecución de los finales; y, su misma meditadora y meditada lad verbal. Cierto que en todo ello parte considerable la función intui- Pero la sostenida ejecución de esta a lo largo del libro, sin fallos de , denuncia algo más que la viveza intuición; denuncia, sobre todo, la vigilancia crítica que no consiente sobreabundancia ni esas soluciones o vulgares que son siempre una e tentación para espíritus menos avi- El mismo dominio con que Valente ula el lenguaje, aunque en parte muy pal proceda de sus especiales dones blista nato, no deja de referirse tam- a la inteligencia en mayor medida de ie es corriente en poetas de menor ilidad para la riqueza, variedad y no- de la elocución. Todo ello, en globo, senta un valor y aun diré un alto va- e los *Poemas a Lázaro* y al propio o un peligro para el futuro de Va- que no por suponerlo vadeable sin dificultad nos libera de nuestra obli- n de señalarlo muy precisamente. Cuan- inclinación a la brevedad, a la dic- austera, se acompañan de contenida ión, como es el caso actual de nues- oeta, el crítico no tiene motivo alguno ensura, sino, por el contrario, está ado a la gratitud, y más en un país el nuestro de desordenadas propen- s retóricas y con tendencias a la es- idez oral, muchas veces fuera de si- Lo malo sería que la presión verbal ance de economía a todo evento, des- iera, y la presión conceptual, ejercida el interior, acabasen por apretar pri- , endurecer después y petrificar por io la capacidad emotiva del autor; que, todo hay que decirlo, le corren con Valente numerosos poetas espa- . Y algunos se han metido ya en él oz y coz. En los *Poemas a Lázaro*, o a decir, no pasa eso: la densidad a y el decir apretado y sin fasto del no es nunca pobreza, debido a las literarias del escritor, ni sequedad, en lid de las dotes efectivas del poeta.

Dadas las características que en Valente acabamos de ver, no nos sorprende que hasta la fecha sus éxitos se liguen al poema breve y menos al poema de gran desarrollo. En el libro que comento hay uno de este último tipo, titulado "La salida", y no creo que puedan serle adjudicados con justicia adjetivos encendidos. A mí, en su segunda mitad (la primera, en cambio, está muy bien), me pareció pesado y reiterativo, y ninguna relectura me hizo cambiar de opinión.

La importancia de los elementos lógicos nos dice que el estilo de Valente, como el de todos o casi todos los poetas de hoy, es realista. A mi juicio, que ya expresé en algún otro sitio, hay dos modos de realismo, coincidentes en el fondo y disímiles sólo en la apariencia, y por ello a menudo entremezclados en cada poeta, aunque puedan darse separadamente también: 1.º, realismo de la situación o poesía de lo cotidiano, escrito en un lenguaje próximo al habla corriente, y 2.º, poesía muy cargada de pensamiento conceptual. Según hemos creído ver, la poesía de José Angel Valente se reclina en este último costado con más frecuencia que en el primero, sin mengua de la necesaria emotividad, gracias, entre otras cosas, al uso por Valente de un procedimiento muy dentro de la tradición del siglo XX, que otorga dimensión de profundidad a su realismo: el símbolo y, más concretamente, el símbolo bisémico. Utilizo aquí este término en el sentido preciso que le di en un libro mío, donde el símbolo bisémico quedaba definido como representación que además de su sentido lógico o literal, tiene, a escondidas, una significación diferente de carácter difuso. Por otra de este tipo de símbolos, el realismo de Valente, sin dejar de apuntar a situaciones concretas, las trasciente, o sea, las prolonga y ahonda, les da algo así como un vasto sótano invisible y repleto de sustancia significante. El símbolo, claro está, no es un invento de Valente, sino que Valente lo recoge de una tradición que, con antecedentes en San Juan de la Cruz, en la poesía popular y en Bécquer, se inicia con carácter sistemático en Machado, y se desarrolla, sobre todo, en Lorca y en otros poetas del 25, e incluso en algunos nacidos a la literatura con posterioridad a la guerra. Los poemas simbólicos de José Angel Valente son muchos. Léanse, por ejemplo, los titulados *La llamada*, *El sueño*, *El odio*, el mismo *La salida*, antes citado, y las piezas de la serie *Tres fragmentos*. El primero de ellos puede ilustrar acaso mejor que ninguno el uso que de este procedimiento hace Valente. El protagonista del poema es despertado por una llamada telefónica. Al otro lado del hilo no se escucha nada. Nadie responde a la interrogación de nuestro personaje: "*¿Quién es, quién, quién? Silencio. / Alguien dice mi nombre y calla luego. / El despertar se rompe en nueva sombra. / Quién, quién, repito; quién tan pronto. / En mil pedazos salta la mañana. / Desde el umbral me llega, tibia y sola, la voz de la mujer envuelta en sueño, / caída aún en la última caricia, / (quién era, quién, quién era). Se deshacen / lentamente la voz y las palabras, / la voz de la mujer resbala lejos, muy lejos, más allá / que la otra voz —allá—de la llamada.*"

He aquí una escena realista, cuyo material es simbólico. El significado literal es una situación cotidiana, pero la composición aspira a ser entendida más allá de sus fronteras lógicas. No hay duda de que tras su apariencia realista, el poema nos da, imprecisamente (característica fundamental del símbolo), un significado religioso, según el cual la llamada telefónica se convierte en la llamada del destino o de Dios o de la muerte (todo símbolo es, repito, esencialmente vago y sin contornos definidos) y la misteriosidad y silencio de esa voz incógnita expresan la imposibilidad en que el hombre se halla de trasponer el misterio del Más Allá. Pero por un instante (gran hallazgo de la intuición poética), al final de la composición, la atmósfera ultrahumana envuelve a la mujer del protagonista y éste siente que ella, fantasmalizada, se aleja, trasponiendo los límites de la realidad misma. Poema sobrecogedor.

La poesía de Valente, siendo "joven" y respondiendo con naturalidad y autenticidad a la nueva situación del hombre, no rompe, en un elemento básico, con la gran tradición de nuestro siglo, sino que la renueva de un modo tanto más eficaz cuanto menos demoledor de las estructuras más simples y esenciales. Me parece difícil y comprometido y hasta intelectualmente incorrecto, extraer leyes generales en puntos como éste (la realidad vital es muy bromista, y se entretiene en poner en ridículo a los teóricos de las ciencias del espíritu cuando éstos se dejan resbalar hacia la abstracción), pero creo ver en la Historia de la Literatura que las mayores excelencias estéticas han solido lograrse,



POESIA Y ORIGINALIDAD

Recientemente se ha otorgado el Premio de la Crítica a José Angel Valente, por su obra «Poemas a Lázaro». INDICE se ha ocupado, reiteradas veces, de su labor crítica y poética—como sin duda recuerdan nuestros lectores—. INDICE llevó a cabo también la edición de la obra premiada, que lleva el número 2 de la colección «Antonio Machado».

Carlos Bousoño ha escrito un largo y serio estudio, titulado «La poesía de J. A. Valente y el nuevo concepto de originalidad»; todo él está ceñido a «Poemas a Lázaro». Hemos recogido la parte más sustantiva del texto.

precisamente, cuando lo nuevo aparecía montado sobre recias armaduras tradicionales.

La originalidad de Valente, que es grande y hasta muy grande, no consiste, pues, en algunas de sus estructuras técnicas (recubiertas, eso sí, con materiales propios), ni menos en sus estructuras conceptuales o visión del mundo, sino en lo que llamaríamos sus estructuras psicológicas, esto es, su manera personal de vivir con genuinidad aquellos otros dos tipos de armazones. Lo que nos parece propio de Valente es, en definitiva, algo más valioso y fundamental: la verdad del espíritu, que se traduce en un tono inaudito de voz, un tono sobrio, sin falsía ni falsilla jamás, un acento sin apuntador soterrado, de enjuta sinceridad individualísima. Y por eso su expresión es también inusitada en su despojamiento y frecuentes sorpresas de lenguaje y de matiz, en su modo de hablarnos. Aunque ciertos esquemas poemáticos utilizados por José Angel Valente sigan la tradición de nuestro siglo, el decir mismo montado sobre ellos resulta nuevo. Como era de esperar en un verdadero poeta.

Acabo de decir que la visión del mundo de Valente no es personal en sus ejes lógicos (sí en los vitales). Cumple añadir que desde hace quince años ningún poeta aspira a esa suerte de creaciones *ab ovo*, en que todo, desde lo que se dice hasta el modo de decir, nos sorprenda.

¿Cuáles son los ejes de su imagen de la vida? Con ligeras variantes, los de todos los poetas de ahora. Su originalidad en este respecto consistirá en destacar con más fuerza, a costa de los otros, ciertos elementos de la genérica contemplación. Elegirá determinadas parcelas del territorio que todos miran y dejará en calidad de implícitas el resto. Originalidad que consiste en un enfoque o en un sistema de proporciones, y no en las líneas de fuerza de los materiales enfocados o seleccionados.

¿Y por qué se dan en la obra de Valente, y en general en las obras de los poetas de hoy, esas construcciones lógicas que sólo muestran a la mirada una punta del cuerpo, mientras recluyen el resto de él bajo el nivel de lo visible? Precisamente por su carácter impersonal. Cuando consabemos algo con nuestros vecinos, nos entendemos sin apenas hablar. En la taberna nos basta con pedir "un blanco" para que nos sirvan "un vaso de vino blanco". En poesía, si nuestra visión está fuertemente individualizada, necesitamos expresar todos y cada uno de los nudos en que se teje la red de nuestro sistema expresivo. Pero si, por el contrario, nuestra contemplación tiene con la de nuestro prójimo numerosos puntos de contacto, es suficiente con que manifestemos algunos de ellos y, sobre todo, los que se ofrecen con una mayor y en todo caso relativa originalidad. Así, por ejemplo, el sentido de la justicia en José Angel Valente. El hombre que, como vemos, está sustancialmente referido a su circunstancia, no puede ser juzgado sino en ella y desde ella: "*No me llames después / ni quieras / a eternidad remota aplazarme y juzgarme. / No me llames después: / hay tantas cosas / de llanto y luz urdidas / (ahora, cerca / de mí) que la vida limita / (...). Júzgame ahora / sobre el oscuro cuerpo / del amor, del delito.*"

He insistido hasta ahora en las continuas coincidencias que Valente tiene con otros poetas de la hora presente, y he afirmado que, pese a ello, la intuición del lector es la de hallarse ante un poeta muy original. He agregado que esa sensación de fresca novedad viene dada porque Valente vive con autenticidad y por tanto, desde su individualísima persona el esquema aproximadamente común de que se sirve.

Valente toma del ambiente literario, filosófico y social de hoy unas cuantas ideas que se le hacen carne y sangre de su vivir; las convierte en suyas, se las incorpora, las vive, y desde ellas mira el mundo; y esa mirada sorprende situaciones, reacciones anímicas, sentimientos y sensaciones con las que hace sus poemas: es decir, nos da intuiciones que son, ellas sí, personales, muy personales. El resultado es, ya lo hemos dicho, una poesía de sello inconfundible. Yo leo un poema de José Angel Valente y sin mirar la firma lo señalo como de su autor.

Todo esto que acabo de decir no hubiese sido necesario si nuestra inmediata tradición poética (la que va desde fin de siglo hasta 1940, más o menos) no nos hubiese educado en un concepto de originalidad muy distinto y, digámoslo de una vez, completamente heterodoxo en relación a lo que desde siempre había sido regla en la literatura. Porque no nos llamemos a engaño: la generación del 98 y la del 25, movidas por un individualismo exaltado y genial, tenían acerca de la personalidad del estilo ideas que se hallaban en franca pugna con respecto a toda la tradición. Consideraban que el poeta había de hacer alarde no sólo de una emoción personal (con todo lo que eso implica), sino también de una personal concepción del mundo, cosa que no se le hubiese ocurrido nunca exigir, no ya a un renacentista, tampoco a un romántico, según apuntamos antes. Nosotros, mecidos aún en el rumor de tan próxima disidencia, ejecutada además con alta maestría por un grupo de poetas verdaderamente grandes, corremos el peligro de valorar mal a nuestros escritores de hoy a la hora de las cuentas últimas. Por eso, he enfocado en buena parte desde este punto de vista el estudio de los *Poemas a Lázaro*, de José Angel Valente: para ver en ellos un ejemplo de ese nuevo modo de originalidad: la originalidad en la concordancia."

C. B.

Las poesías completas de Vicente Aleixandre

por Eugenio Frutos

La poesía es tan sabia que sin saber conoce. Y tan poderosa que sin querer puede.

Del universo a los hombres, de lo eterno a lo temporal, del tiempo no contado a la historia que lo cuenta, de todo se sabe, con esa seguridad del que ve una cosa y no tiene que aprenderla, en este libro que nos ofrece, junta, la poesía de un gran poeta: VICENTE ALEIXANDRE (1).

Sin saber cómo, con sorpresa acaso por su parte, vino la revelación poética. Cayeron los velos aparenciales y la esencia de un cosmos, violento, poderoso, de amor y muerte, se le mostró desvelado en la revelación.

Su desvelo entonces consistió en ir fraguando en poemas, impresionantes, ese don revelado. Es toda su obra, desde *Ambito* y *Pasión de la Tierra* hasta *La destrucción o el amor*, en su primer giro. Tenía que olvidar las voces que por entonces se oían, y que a veces resuenan en estos libros, para escuchar su propia, su auténtica voz. La



personalidad del poeta fué siempre inconfundible. Pero su expresión sin intermedios llega a su plenitud en *La destrucción o el amor*. De aquí en adelante bastaba cantar con la voz conseguida para que la poesía, en toda su delicadeza y en toda su magnitud, se manifestara.

Cuando de nuevo se dejó oír—*Sombra del Paraíso* (1944)—una inmensa, serena luminosidad, como de cielo sobre mar, se había levantado sobre la furia de la fusión universal por el amor devorante. Yo señalé por entonces, en una impresión de lectura, lo que a mi parecer destacaba: luminosidad mediterránea elevada y eternizada como en el mundo de las Ideas platónicas; una visión adánica del mundo y del hombre mismo; unos temas eternos, que ya habían aparecido en su obra anterior, pero que ascendían a una realidad inmarcesible.

No se podía entender bien sin embargo este gran libro sin su intermedio: *Mundo a solas*, que sólo más tarde (1950) fué publicado. *Mundo a solas* es un libro trágico. Los hombres que vivían en el poderoso cosmos, cuya visión había levantado el canto del poeta, no eran los que le correspondían. "No existe el hombre", dice el primer poema de este libro. Si existe, "lejanamente el hombre contra un muro se seca". Estos hombres utilitarios y mezquinos, en sus estrechos límites, han dejado el mundo a solas.

Pero queda en la memoria "la sombra del paraíso". Y allí sí; en esa luz increada o supuesto de toda creación, el amor y la belleza, los astros y las ciudades, la luna y el mar están habitados por criaturas gozosas y primigenias. Pero la madurez de esa infancia sólo es capaz de intuirla y expresarla el poeta. Acaso todos estamos "desterrados de nuestro celeste origen", pero sólo el poeta lo vive, lo siente y puede revelarlo: augur de la pre-vida, ve en sus entrañas la verdadera vida futura. El sabio es el verdadero adivino, pensaban los estoicos; pero esa sabiduría no es, en todo caso, la de la razón calculadora, sino la del vate.

Ese desnacer para este mundo, que es la muerte, debe ser, así, interpretado como *Nacimiento último*, y es natural que este libro cierre el ciclo cósmico, que tan bien ha caracterizado y delimitado Bousoño, en la poesía aleixandrina.

Historia del Corazón y algunos poemas inéditos, que en las *Poesías Completas* se recogen, son la espléndida muestra, hasta ahora, de la nueva consideración del "vivir humano" (en frase del mismo Bousoño), que ha venido a ser el tema de la poesía de Aleixandre en su segundo giro. Un giro socrático, diríamos, pues fué el mismo que se dió en el pensamiento griego, del cosmos al hombre, como centro de atención, en el siglo V antes de nuestra era.

De *Historia del Corazón* ya hablé cuando apareció y glosé tanto el cambio mismo como los nuevos motivos—las edades de la vida—y los antiguos—el amor y la muerte vistos a esta nueva luz—. De los poemas inéditos que pueden incluirse en esta etapa de la poesía aleixandrina, hay algunos, como el dedicado a "La muerte del abuelo", que me han impresionado vivamente. La muerte del abuelo, no vista, sentida por el nieto, aún niño, está tratada con una delicadeza y una profundidad extraordinarias. La muerte real—queja y silencio—se convierte en muerte soñada, resoñada. Acusa el poema la penetración psicológica, asimismo señalada por Bousoño. La inmersión de un sueño en otro sueño revela la complejidad de la estructura psíquica subyacente; las "secretas galerías" del alma, que decía Antonio Machado, y que sólo el poeta alcanza a ver, porque "sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos, / dentro del alma...". El momento de la muerte toca ese descenso a los infiernos o a los cielos íntimos y corta el sueño de sueños. Se despierta a la realidad mundana, cuyo silencio dice: "consumación".

Las historias del corazón son variadas y complejas, tanto vistas en el acaecer externo como en las internas vivencias. Esta riqueza adensa el libro de Aleixandre. Y su cordial solidaridad, su "comunicación" poética, va a todos. Este hombre doliente, tan lejos del paraíso, no es la figura "seca" contra el muro; vive, goza y sufre; muere —"sobre todo muera", decía Don Miguel— y espera o desespera. ¡Cuánto, sin querer, puede la poesía que puede, emotiva y significativamente "comunicar" todo esto!

Sí; el hombre sigue existiendo. Tanto puede exaltarse hasta fundirse con el todo como gemir en su limitada miseria sintiéndose nada. Pero en los otros se reconoce; con los otros convive. No; el infierno no son los otros; quizás, cielo e infierno, pero en la transitoriedad de la historia.

¿Poesía metafísica ésta de Aleixandre que nos ha llevado a tamañas reflexiones? No; poesía de trasfondo metafísico, como toda auténtica poesía, puesto que ésta capta—sentencia aristotélica—la esencia de lo particular, como la filosofía va a las esencias universales. Pero la poesía de Aleixandre no es mixtificación metafísica: es sólo poesía. Por eso, por ella, llegamos a conocer y a poder comunicarnos por los caminos más hondos que van de hombre a hombre y que su revelación ilumina.

---

(1) *Poesías Completas*. Prólogo de Carlos Bousoño.—Aguilar. Madrid, 1960.

LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

por Manuel Tuñón de Lara

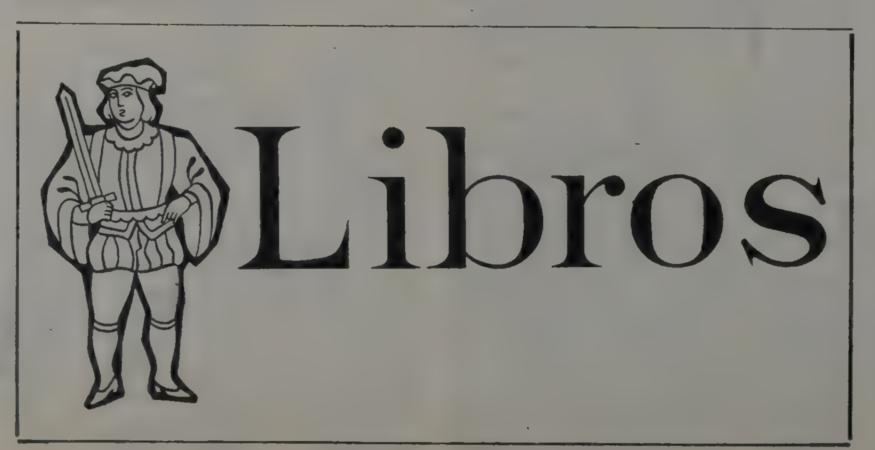
Librairie des Editions Espagnoles, París 1961

Seguramente, a la historia del siglo XIX español se la puede definir como la historia de un gran fracaso: el de nuestra burguesía nacional en hacer su revolución, la revolución liberal de las conciencias y la revolución liberal de la sociedad y de la economía en que ésta se asienta. Guerras civiles, pronunciamientos, invasiones extranjeras, constituciones más o menos progresivas, pero casi siempre puramente formales, parlamentos y camarillas, caciques y generales, clericalismo todopoderoso y anticlericalismo casi siempre palabrero e ineficaz, frailes guerrilleros y asonadas populares, miseria y analfabetismo por abajo, enfeudamiento tradicionalista y miopía histórica por arriba...: tras este bárbaro y abigarrado hormigueo *teatral* de nuestro siglo XIX se va desarrollando lenta y desesperantemente el *drama* de una gravísima incapacidad. Llega el siglo XX y ¿qué encontramos?: una gran transformación por hacer, unos problemas que no hallaron respuesta en su momento oportuno (al contrario de lo que había ocurrido en los grandes países de la Europa occidental, ya industrializados); en fin, el mismo drama iniciado con las Cortes de Cádiz, drama que ahora se iba a convertir en tragedia, con todo lo que esto supone de grandeza y de horror. Pero cedamos la palabra a Tuñón de Lara para resumir el siglo XIX en la perspectiva del siglo entrante: "Si Cádiz y 1820, la desamortización y 1868 habían sido superados por el acaecer histórico, su problemática no había sido resuelta. Los temas que el siglo XIX nos había propuesto no encontraron respuesta sino en los debates políticos, en los programas y en realizaciones frustradas o incompletas, de manera que estaban aún en pie al entrar el siglo XX. Pero, como la historia es implacable, eran violentamente atropellados por los temas de nuestro tiempo. Y así vino el prohombre financiero cuando el señor de haciendas y casi de vidas estaba lejos de desaparecer. Y surgió el *alto horno* frente al tallercito artesano. Y el socialismo se adueñó de las conciencias de unos, mientras otros pretendían la invulnerabilidad de estructuras caducas desde hacía siglos. Así entramos en la España tremenda y desgarrada de nuestro siglo, con desgarraduras del anterior por haber faltado a la cita que en él nos dió la Historia... Ni una sola de las fuerzas operantes en nuestro tiempo deja de estar enraizada en el siglo precedente. *La España del siglo XIX es la madre de la España contemporánea* y sólo quien pretenda soslayar la misión española de nuestro tiempo puede hurtar el cuerpo a ese choque cordial con una centuria comenzada en el Parque de Monteleón, en Bailén y en la Isla de León... En nuestro siglo España acudirá a la cita."

La historia de esta frustración, de esta incapacidad es la que Tuñón de Lara nos cuenta en su libro. Es decir, la historia de las ocasiones perdidas por la burguesía española para constituirse en clase definitivamente dominante y para realizar la transformación social, económica y política de España que de ella cabía esperar. Ocasión perdida quizá en 1812 porque la Constitución de Cádiz, tan progresiva para su época, se quedó en mera fachada y apenas tuvo, en el escaso tiempo de su vigencia, repercusión en la textura real del país. Ocasión perdida más tarde, en el trienio liberal de 1820 a 1823, por el respeto sui-
cida de los liberales de la época
persona de Fernando VII, que ni su
valía humanamente lo que Luis XVI
pués, en 1836 y 1856, cuando el lib
mo parece estar en el poder y Jua
varez Mendizábal, primero, y Pascua
doz, más tarde, inician la medida ele
de reforma que era la *desamortizació*
prescindible para desmantelar el bast
la oligarquía aristocrática y eclesiástic
dicional, el intento se frustra por la
sición decidida de esa oligarquía y p
los liberales que lo inician no tienen
ciencia clara del verdadero fin de
forma: en lugar de dotar de tierra
chos españoles que no la tenían y
una clase numerosa de campesinos a
dados, la *desamortización* se limita
riquecer aún más a los grandes te
nientes tradicionales. Intento una vez
fallido: no habrá ese mercado inter
continua expansión que el capitalismo
buciente hubiera necesitado para tra
mar y modernizar al país. Después, tr
quince o veinte años deplorables que
—Narváez-O'Donnell, O'Donnell-Na
especie de ballet de la impotencia—, s
senta quizá la última ocasión del sig
revolución de 1868 y la primera Re
ca. La burguesía nacional ha conqu
el poder político: ¿va a hacer por
revolución democrática y transformar
sociedad española? Nuevo intento fr
do que durará cuatro años. La bur
no se atreve a llevar su revolución
las últimas consecuencias porque tiene
do al pueblo, sobre todo a la clase
(ya bastante organizada), que sin em
habría podido ser entonces su gran
para acabar con el predominio de l
garquía aristocrático-eclesiástico-terrat
te tradicional. A su vez, el movin
obrero, desorientado por el bakuni
federalista intransigente, cometerá el
vísimo error de enfrentarse con la
blica burguesa y de lanzarse a la des
llada empresa del cantonalismo (erro,
no dejará de criticar, con clara visi
las posibilidades del momento, un Fe
Engels y con él la fracción más ava
y consciente del movimiento obrero
ñol, con Pablo Iglesias y Jaime Vera).
este nuevo fracaso, vendrán las aguas
tas de la Restauración, esa especie de
torianismo semi-feudal" que impedirá
el juego inútil de un liberalismo de fa
que encubre una realidad social funda
talmente pre-liberal y pre-burguesa,
cambio radical de estructuras. La bu
sía ha perdido el poco vigor que tuv
décadas anteriores e, incapaz de crea
condiciones de su desarrollo, deja a
cato oligárquico tradicional goberna
país y al gran capitalismo extranjero
matar su obra, iniciada a mediados
glo en los ferrocarriles y la mineri
apoderamiento de las grandes fuentes
nómicas de la nación. España ya no es
que un país que colonizan su propia
garquía semi-feudal y la oligarquía c
lista extranjera. Mientras tanto, las
trabajadoras—obreros, campesinos—co
zan a organizarse políticamente (nac
Partido Socialista, la U.G.T., la C.
y se preparan para las grandes batalla
mañana. Un mañana que ya es el sig
y que para nosotros es un ayer sobr
yas ardientes secuelas aún vivimos.

He aquí, en rapidísimo esbozo, el
arrollo del drama que Tuñón de Lara
narra en su libro. Drama a meditar
todos los españoles de hoy porque v
timamente ligado a nuestro presente y
respuestas que para él podamos enco
en el futuro inmediato. Al siglo XIX no
español vivo que se lo salte porque
es un problema acuciante y sin res
(sobre todo por lo que en él no se
y debió hacerse, falseando y desequili
do gravemente la marcha de nuestra
toria). El libro de Tuñón constituye
guía segura y eficaz para esa urgente
ditación. En él encontrará el lector
abundante y reveladora documentación
bre todo en materias económico-sociales
neralmente tan descuidadas en los ma
les al uso), una visión clara y bien
tada de los problemas y una honrada
tividad en el juicio. El estilo ágil y pr
del autor hace sumamente ameno el
de esta historia, tan teatral pero tan dr
tica, de nuestro siglo XIX: el siglo d
ocasiones perdidas.

F. Fernández-Sant





LA CHINE ET SON OMBRE

Tibor Mende

París, Editions du Seuil, 1960, 323 págs.

...TRO DEL contemporáneo monipo-...ernacional, la presencia de China ... interrogantes e incertidumbres... ...iene 4.000 años, su régimen actual ...oce. Y, precisamente, desde 1949 ...ido 170 millones de chinos y otros ...lones han alcanzado la edad de la ... mental. ¡Abrumadoras cifras! ...nfiguran un buen "complejo" en la ... interestatal de nuestro tiempo.

... bien: Tibor Mende—bien conocido ... libros sobre los países subdesarro-... la India, Iberoamérica, el S. E. de ...acaba de dedicar mucho tiempo al ... de China: veinticinco mil kilóme-... viaje, reuniones con altos persona-...nos, conversaciones con anónimos ...dores, consulta de innumerables do-...os y estadísticas (analizados y veri-...—en lo posible—).

...a bien: el autor reconoce que no ha ...ado una *respuesta decisiva* a todas ...estiones...

...NA PARTE del libro nos introduce ... diversas experiencias de la *urdim-*... China. ¡Gran intento! En la prime-...ción de su estudio hay ideas claras ... del sentido de las medidas revolu-...as del comunismo chino: primera-... transformación del material vivo del ...l individuo chino—(la imposición del *...miento correcto*); la movilización fí-...el planeamiento económico—restaura-... e la economía nacional después de ...presionante inflación del *Kuomin-*... diversificado en planificación indus-...con el gran esfuerzo exigido a la na-... y planificación agraria (con la fase ... reforma agraria y el estudio de las ...ativas); la plétora demográfica; el *...alto adelante*; las *comunas popula-*...as cuestiones doctrinales; etc. ...ejamente, se ven los dilemas entre *las ...es* y *las realidades*, y *las tensiones* ...iradas en el sistema.

...S PROBLEMAS de la incomprensión ... China y el mundo occidental—en mo-...s en que la abolición de la distancia, ... progreso técnico, nos ha hecho *ve-*...—constituye el marco de la segunda ... de la obra reseñada.

...o central en la trabazón de las rela-... exteriores de Pekín es la Unión So-... Un capítulo titulado *La inevitable ...a* define los conceptos básicos de las ...iones U. R. S. S.-China.

... TERCERA sección del volumen va ...ezada a trazar las *líneas de fuerza ...alance* de las realizaciones en el ré-... de Mao. Ella se abre con el tema *...lad en la austeridad*, manifestada en ...las vertientes: 1.ª Los agricultores ...rtidos en empleados del Estado, con ... trabajo, aunque con nuevas *satisfac-*... *sociales*. 2.ª La poca diferencia en ...emuneraciones del trabajo de los ha-...es de las ciudades (un margen de 1 ... y con una grave crisis de la vivienda ...secuencia del incremento de la pobla-... urbana (sometida a las exigencias de ...iformidad y de la mediocridad)—. ...na política de precios consistente en ... los artículos de primera necesidad al ...ce de la masa—nada de lujos o semi-...—. 4.ª La ausencia de signos de sub-...ntación, que son demasiado visibles ...ntos países asiáticos. A este respecto, ... destacar el capítulo *La tierra cambia-...z*, en el cual se estudia la lucha del ...ien en pro del aumento de la pro-...ón agrícola, con resultados espectacu-... (en materia de rendimiento, de riegos ... repoblación forestal) y esfuerzos ci-...os—la prodigiosa suma de trabajo hu-...—.

...eresante en verdad es el apartado que ...nsagra a valorar los caminos del fu-... compendiados en tres categorías: ...portes, energía y enseñanza.

... desplazamiento del centro de grave-... del poder económico hacia el inte-... del país, supone uno de los objetivos ... nueva China. Tibor Mende aporta ...recedores testimonios de tal propen-... Y, en su afán de ofrecer el máximo ...lementos de juicio, presenta—en todo ...capítulo—el desenvolvimiento del ac-... Sinkiang, un *mundo nuevo*.

...r encima de todo hay una evidencia, ...bitable: la meta final del régimen de ...n es la transformación de la China agra-...en nación industrial. Ello se realiza a ... ritmo. Hasta el extremo de que, a la ...ncia actual, va camino de convertirse en una de las grandes Potencias industriales del mundo. Cuestión sobre la que "*Made in China*" *en douze ans*, desgrana un conjunto de pormenores. Es, a fin de cuentas, el inmenso asunto de la *carrera industrializadora hacia el progreso*, que el autor estudia minuciosamente, haciendo reveladoras comparaciones entre China, la Unión Soviética y la India.

Aspecto este último de suma elocuencia. Hecho significativo: los cálculos de especialistas hacen resaltar que las inversiones de China son dos veces más *eficaces* que las de la India, desde el punto de vista de la producción que originan. ¿Se entra en la medula de tan grave admonición, y sus implicaciones?

AQUI INTERVIENE el factor protagonista del ejemplo chino, para el mundo de los países subdesarrollados. En cinco capítulos sucesivos—bajo el rótulo general *La sombra*—Tibor Mende evidencia los perfiles de esa singularidad.

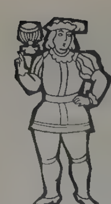
Un último capítulo aborda las peculiaridades del *triángulo de la decisión*—el *triángulo Tokio-Pekín-Nueva Delhi*—en el que convergen, y en que se juegan los destinos, una gran porción del género humano—cuando no, por sus derivaciones, el universo—. Los años venideros—años cruciales—nos mostrarán la eficiencia de las soluciones utilizada por China, la India y el Japón. En esta coyuntura, justo es decir que el pensamiento del autor no exhibe gran optimismo...

Tibor Mende insiste en ciertas *verdades*, de incuestionable entidad. Por ejemplo: en el espíritu de centenares de millones de personas, las preocupaciones ideológicas o políticas se hallan eclipsadas por la preocupación de procurarse el sustento diario. En la mayor crisis de la historia de la Humanidad, estos seres van a gravitar alrededor de quienes sean capaces de ofrecerles una elemental dignidad humana y el arroz cotidiano.

Ahí radica el *desafío* a los centros rectores del Oeste. Máxime cuando—como se expresa en la obra comentada—las posibilidades efectivas del Occidente para contraequilibrar la *solución comunista* exigen "fundamentales modificaciones en los conceptos económicos del Occidente"...

¡Ardua empresa!

Leandro RUBIO GARCIA



PAISES DESCONOCIDOS

Frances Parkinson Keyes

Editorial Plaza Janés. Barcelona, 1961.

No está Parkinson Keyes entre los "grandes" de la novelística americana. Si bien no posee una visión del mundo original, y sus personajes no se mueven tampoco dentro de un cuadro muy preciso de automatismos que los singularicen—como ocurre, por ejemplo, con Faulkner y el gran equipo de narradores norteamericanos—, posee, sin embargo, un encanto muy peculiar, el constante interés de sus argumentos y una habilidad increíble para manejar los más elementales y persistentes sentimientos humanos, por lo cual ha conseguido un infinito número de lectores. Las lágrimas y la risa, fundamentos iniciales, naturales, por decirlo así, de la aventura humana, se complican en las narraciones de Parkinson Keyes hasta alcanzar aquel punto, verdaderamente mágico, creador, en el que el lector se ve arrastrado a llorar o reír con los personajes cuya aventura contempla.

Esta es Frances Parkinson Keyes: natural, elemental—como auténtica creadora que es—, deseosa siempre de informar al lector acerca del espacio y del tiempo en que viven sus personajes. No olvidaremos, por ejemplo, en esta novela de la que nos ocupamos, las antiguas iglesias situadas en las encrucijadas de los caminos, tan características del Sur de los Estados Unidos, y que la novelista describe con extraordinario arte; ni de los antiguos y enternecedores epitafios, copiados puntualmente, y que de verdad se encuentran en el "Glebe Burying Ground" del condado de Augusta, en Virginia; ni tampoco echaremos en el olvido las famosas "casas andantes", descritas detalladamente, y cuyas características arquitecturales serán siempre de admirar. ¿Y los conocimientos de aviación que la novelista denota poseer?

Pues es precisamente esta abundancia informativa, esta obsesión por la información, lo que presta un enorme encanto a las novelas de Parkinson Keyes. (La cual, al ir a tratar de algún tema especializado, busca al especialista, que le escribe el capítulo o la descripción correspondiente, y luego ella lo corrige y "deforma" estéticamente.)

No hubiera encontrado título mejor para su afán descriptivo en este de "Países desconocidos". El argumento narra la azarosa carrera diplomática de un joven ambicioso. Su cargo le lleva por esos "países desconocidos", que son, nada menos, Virginia, La Paz, Cantón, Yunanfú y Normandía. La psicología de los personajes, cambiante también y contradictoria, como las tierras por las que discurren, el vertiginoso ritmo de los acontecimientos y, en fin, el colorido y espumeante sucesión de anécdotas y sobresaltos, cooperan a hacer de este libro un motivo magnífico de entretenimiento.

C.



HISTORIA DE LA DIRECCION TEATRAL

Paul Blanchard

Compañía General Fabril Editora.—Buenos Aires, 1960.

Se han escrito muchos libros sobre historia del teatro en lo que éste tiene de meramente literario. En tal sentido, hay tantas historias del teatro cuantas historias de la literatura. Sin embargo, el teatro es algo más que un género literario, posee algo específico, que le distingue profundamente de los demás: el ser un tipo de literatura cuyo verdadero sentido sólo aparece cuando se la *representa*. La representación no es algo extrínseco al texto, sino su consecuencia inmediata. Por eso, la puesta en escena supone perfecta continuidad con el aspecto literario de la obra. Tiene algo de literatura, lo mismo que el texto dramático tiene, de por sí, algo de representación.

La puesta en escena tiene su historia que, aunque no producida aparte de la del teatro literariamente considerado, sí puede diferenciarse de él. El presente libro de Blanchard aborda este tema y nos ofrece una descripción de las sucesivas etapas por las que pasó el lado espectacular del teatro. Su estudio no es profesionalista, ni tampoco erudito, aunque sea bastante técnico y esté muy bien documentado en algunos aspectos (no en otros, ya lo veremos). Es, en realidad, más que nada, una historia de las ideas estéticas que vincularon la evolución del teatro. La obra tiene así una buena dosis de filosofía del teatro.

El montaje y dirección de una obra teatral no es un trabajo meramente mecánico, y hoy menos que nunca, pues en la escena moderna el director se ha erigido como creador de teatro casi en tan gran medida como el escritor, estando su labor muy vinculada a la estética pura. Blanchard demuestra y analiza esta cualidad de la realización escénica con una claridad maravillosa.

El libro es bastante sintético. Introduce una historia de la evolución de las ideas y técnicas de realización escénicas en poco más de 150 páginas de letra grande. Sin embargo, el trabajo es bastante completo y poco esquemático. Ello dará idea de su densidad. En muchos aspectos es un libro ejemplar. Pero, a pesar de ello, su ejemplaridad falla en muchos lugares de la obra, pues peca Blanchard de una irritante parcialidad en la selección de los ejemplos más representativos de la historia de la escenificación. Y digo irritante porque es una parcialidad que, de puro evidente, parece increíble en un libro escrito con tanta claridad e inteligencia. Para Blanchard, por lo visto, la Historia del Teatro está constituída por una inacabable serie de descubrimientos, evoluciones y revoluciones escénicas ocurridas en Francia y por otra serie, pequeñita, de los mismos ocurrida en el resto del mundo, es decir: en toda esa gran cantidad de países inciviles que han cometido la imperdonable barbaridad de no ser Francia. Dedica Blanchard, y según la tónica general del libro esta dedicación es halagadora, un capítulo a la escena griega y romana. Claro que, por entonces, Francia aún no existía. Desde que ésta nació, parece ser que el resto del mundo se quedó alelado y sin saber qué hacer. Parece increíble, pero así es, que en un libro serio de historia del teatro se dediquen parrafadas enormes a las representaciones de Mairet, Grevin, Garnier, Jean de Schelandre, Hardy, Du Ryer y otros muchos autores por el estilo, cuando se hacen corteses y parcas referencias a esos humildes contemporáneos suyos que fueron Shakespeare y Lope de Vega; páginas enteras para el XVII-XVIII francés, al tiempo que una pequeña cita de consolación para el italiano, infinitamente más significativo en lo

que se refiere a la "puesta en escena"; análisis meticulosos de las tesis estéticas neoclasicistas de Beaumarchais y ni una sola alusión a los incomparables, verdaderamente fundamentales textos de estética teatral neoclásica que Goethe nos dejó; capítulos enteros dedicados a Pitoef, Antoine, Copeau y Granval y nada para Brecht, nada para la escuela realista norteamericana, diez líneas para Tairov, Nemirovich Dantchenko y Stanislavski y cuatro o cinco para Reinhart y la escuela expresionista alemana; movimientos, estos dos últimos, verdaderamente claves en la evolución del teatro actual y de los que dependen, le guste o no le guste al señor Blanchard, los de su país. Y menos mal que, hacia el final, hace algunas alusiones más detalladas a Gordon Graig, Adolfo Appia y Sergio Diaghilev; claro que, en el fondo, los trata a patadas si se comparan las palabras frías que les dedica con el tono amoroso que emplea cuando habla de Jouvet y Barrault. En fin, una pena. Un caso más de ese analfabetismo para lo ajeno acompañado de supersabiduría para lo propio de que suelen a veces hacer gala los franceses.

I. S.



LAS ESQUINAS DEL ALBA

Carmen Barberá

Col. Gigante. *Luis de Caralt. Editor.* — Barcelona, 1960.

Desde la lectura de "La noche", novela con la que Andrés Bosch obtuvo el *Planeta* de 1959, no habíamos vuelto a enfrentarnos con otra que tuviera por tema el boxeo, a no ser "On n'en meurt pas", de Fréderic Dard, un desafortunado intento de lograr algo original en su género. Carmen Barberá, en "Las esquinas del alba", aborda el tema con acierto y, sin entrar de lleno en el corrompido ambiente del mundo del ring, aunque apuntándolo en sagaz bosquejo, centra su atención en el lado humano de sus protagonistas, ahondando en su intimidad, con prosa fácil y, al propio tiempo, traspasada de misterioso aliento; prosa que, a veces, nos recuerda la de Castillo Navarro, si bien es mayor su claridad expresiva y expositiva.

Apoya Carmen Barberá su novela en un texto del *Génesis:* "Aquí viene el soñador. Ahora, pues, venid y matémosle." Máximo, su protagonista, conductor de una camioneta dedicada al reparto de gaseosas, sueña. Las manos en el volante, los ojos en la cinta monótona de la carretera, deja libre su imaginación y crea, para él y para Balbina, su mujer, una vida distinta, mejor. Máximo tiene dotes de boxeador; ha luchado con éxito en los pueblos cercanos, en barracones de feria oliendo a pobreza, mal alumbrados. La suerte le depara un combate de prueba, con un campeón venido a menos, en una colonia turística donde veranea un importante promotor. Máximo ve allí su futuro, la posibilidad irrepetible de que sus sueños se truequen en realidad; él lucha por su mujer, pero ella lo ignora. Y en tanto él, en el improvisado ring que alumbran los focos de varias camionetas, pone en juego todo lo que es, Balbina intenta suicidarse, vencida por la soledad y la frustración. Carmen Barberá consigue páginas excelentes al narrar ese breve combate a tres asaltos, en el que se enfrentan los sueños de un hombre con la desesperanza y el desengaño de otro, bajo una lluvia que acaba con los pocos espectadores. Máximo vence y consigue unas prometedoras palabras del poderoso promotor; y es entonces cuando su rival, que le acompaña en la camioneta camino del local donde sus amigos le esperan para agasajarle, cae muerto sobre el cristal delantero. Con él, Máximo ve caer, estrellarse sus sueños contra el duro granito de la realidad. "Había cometido el error de soñar—escribe la novelista—y, por lo visto, soñar se pagaba con la expulsión de la realidad. Desterrado de aquel orbe, vedado su acceso al otro, al de sus ilusiones, estaba en tierra de nadie, consigo mismo y a la deriva."

Máximo entierra el cadáver y regresa. Son estas páginas finales acaso las menos logradas de la novela. La aparición del pequeño Miguel en la cabina de la camioneta y la del viejo Cosme luego, cuando Máximo cava la fosa, están traídas un poco a contrapelo, para dotar al relato de uno, de dos choques emotivos que ayuden a cerrarlo sin que éste decaiga. Pero creemos que ocurre lo contrario. Esto, no obstante, la novela no desmerece y acusa bien a las claras la presencia de una mujer que tiene mucho que decir y a la que espera un sitio destacado entre los novelistas de su generación.

Carlos MURCIANO



INTRODUCCION A LA SOCIOLOGIA

E. Tierno Galván

Editorial Tecnos, S. A.—Madrid, 1960.

En el breve espacio de 160 páginas nos ofrece el profesor Tierno Galván una síntesis de los supuestos fundamentales de la Sociología. En el capítulo I plantea de manera nítida las bases del método sociológico. "En Sociología, dice el autor, ocurre que es una ciencia que está aún en el período de explicitar y valorar las observaciones de sentido común (vulgaridades)." Esta base vulgar de común entendimiento es, a nuestro juicio, condición indispensable de la Sociología: una complejidad que lleve continuamente a superiores grados de abstracción, conducirá a un alejamiento de la temática fundamental sociológica, con pérdida de los valores reales. A esta misma línea se refiere Tierno Galván cuando hace notar que cualquier tópico metafísico o análisis psicológico son, en la sociología, fuente de confusión. Tierno utiliza en su trabajo el análisis *funcional* (principio del primado de las funciones) por entender, adecuadamente, que "la idea de sustancia está menos verificada y ayuda menos a verificar que la idea de función".

No podemos detenernos a describir sumariamente el contenido de tan jugoso libro. Señalaremos tan sólo algunos rasgos de especial interés. Tierno llama "élite" al "grupo minoritario que ejerce el control social con un prestigio positivo" (pág. 77). Distingue el autor cuatro clases de élites: militar, política, religiosa e intelectual (página 79). El "grupo de interés" (clase económicamente fuerte) es excluido por Tierno, "en virtud del interés económico que lo define". Es claro que estos grupos económicos no tienden a un dominio de tipo intelectual o cultural, pero dada la extrema importancia de la *estructura* económica de un país, el interés del grupo por moldear aquélla en determinada forma puede considerarse como una labor de élite.

Tierno afirma (págs. 104-5) que el concepto de "enajenación" de Lukàcs pierde vigencia por el hecho real de un "proceso mecánico de igualación de niveles, que excluye la necesidad de la categoría dialéctica". Pero ¿se ha preguntado el autor el porqué genético de esa igualación progresiva de niveles? Tierno ofrece esta tesis fundamental: "La categoría dialéctica debe ser sustituida por la categoría socialización", que se consigue por medio de la planificación. Podríamos preguntarnos *cómo es posible una planificación niveladora existiendo los "grupos de interés"*. Precisamente la meta de la dialéctica estriba en la rotura de ese dique (¡cómo no pensar que esos grupos son élite!) para iniciar la planificación. La tesis de Tierno podría corregirse así: "La categoría dialéctica ha de ser *seguida* por la categoría socialización." El autor mismo autoriza explícitamente este retoque en la página 134, cuando nos dice, de manera contundente, que "en los países subdesarrollados el ritmo de socialización es muy lento hasta que inician el cambio hacia el desarrollo". En ese "cambio" está la prevalencia de la categoría dialéctica y su necesario conflicto con los "grupos de interés", que muestran su carácter de élite al querer imprimir una determinada estructura global; que aparentemente toca sólo a lo económico, pero que determina luego toda una textura social.

También creemos que la teoría de la "cosificación" de Lukàcs mantiene su validez, en tanto dentro de una línea vertical ("grupo de interés" y obrero, por ejemplo), el extremo superior aparezca como élite económica y el inferior como "vida enajenada". La crítica de Tierno nos parece aquí superficial (págs. 138-9) e interferida por la sociología anglosajona, que no puede ver el fondo del problema. La cosificación es un concepto moral más que específicamente económico. Nuevamente Tierno *rectifica* en el sentido que se alude, al valorar el trabajo "como recto proceso dialéctico entre humanidad y realidad" (pág. 158). Tierno Galván completa el cuadro sociológico con las consideraciones de la página 163, que pueden estimarse fundamentales y que resumimos así: el proceso dialéctico entre humanidad y realidad se resuelve siempre en "progreso" (= mayor convivencia). La intromisión metafísica que emborrone y enturbie uno de ambos términos del proceso es nociva: "Cuanto más consciencia se posee de que todo es vulgar o vulgarizable más fácil resulta convivir."

El libro de Tierno Galván resulta, sin hipérbole, un trabajo magistral. Sin nieblas... Nos parece una aportación importante a la bibliografía sociológica española.

R. BARCE

PRIMAVERA TEMPRANA DE LA LITERATURA EUROPEA

Dámaso Alonso

Ediciones Guadarrama. Madrid, 1961.

Los tres ensayos que forman este libro fueron publicados hace años en revistas. Pero su interés extraordinario merece la edición en volumen.

El primero, "Cancioncillas de amigo mozárabes", da cuenta del hallazgo y significación de las "jarchas", pequeñas estrofas en castellano puestas al final de algunas "muwasajas" hebraicas. El hallazgo se debe a Stern (1948), y trabajos posteriores de Millás y Cantera completaron el descubrimiento. Los poemas hebreos pertenecen a Judá Leví, Mosé ben Ezra, Josef ben Saddiq, Abraham ben Ezra y Todros Abulafia. Luego han aparecido otras jarchas. Naturalmente, están escritas con caracteres hebreos, y hay en ellas palabras árabes, pero el contenido está en castellano, en el castellano arcaizante de los mozárabes.

Lo que da relieve sensacional al hallazgo es el hecho de que hay que retrotraer la lírica castellana, por lo menos, a la primera mitad del siglo XI, es decir, antes que el "Poema del Cid", que la lírica provenzal y que las canciones gallego-portuguesas. La lírica castellana es así, documentalmente, la más antigua del mundo románico.

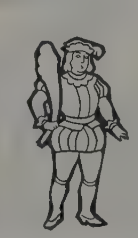
El segundo trabajo, "La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense" es un estudio de la "nota emilianense" que el propio Dámaso Alonso descubrió en folios desperdigados del códice Emilianense 39, y que contiene, en latín, una página histórica sobre la Cantabria. La misma mano escribió otra nota en la que se habla de Roldán y de Roncesvalles, en el siglo XI. Esta nota nos muestra que existía, antes de las actuales redacciones conocidas, una materia épica francesa perfectamente cristalizada.

Por último, "Tirant lo Blanc, novela moderna", es un estudio del realismo temprano en la novela europea. "Tirant lo Blanc" aparece en Valencia en 1490; sus autores fueron Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Entre las novelas de caballería figura, con el "Amadís de Gaula", en un primer lugar, aunque su difusión haya sido menor a causa de estar escrita en valenciano.

Dámaso Alonso estudia pormenorizadamente los rasgos realistas de esta extraordinaria novela, llena de espléndidas novedades para un lector del siglo XV, "aun quizá sin órgano para comprenderlas". En "Tirant lo Blanc", un jugoso y moderno realismo convive, claro está, con los pesadísimos parlamentos discursivos y sentimentales propios de la época.

Los trabajos reseñados son una muestra del ingente quehacer de Dámaro Alonso. Temas alejados unos de otros, necesitados cada uno de un campo de conocimientos distinto, son tratados por el autor con asombrosa soltura. La erudición, exhaustiva, no excluye el rasgo trascendente, la visión abarcadora de los hechos...

R. B.



ANTOLOGIA COMPLETA DEL BROMISTA

H. Allen Smith

Plaza y Janés, S. A.—Barcelona, 1961.

¿De qué modo pasar el tiempo, o, al menos, esos ciertos tiempos que están destinados sólo a pasarse? Hay formas de diversión que son patrimonio exclusivo de nuestra época, como ocurre, por ejemplo, con el cine o la televisión; pero también las hay inmemoriales, de siempre, y ése es el caso de *la broma*. Los hombres, que yo sepa, siempre lo han pasado bien haciendo trastadas a sus semejantes. Qué causas profundas sean las que hagan aflorar a la vida normal de la gente este pasatiempo, es cosa que no se llega a saber con la lectura de este libro del señor Smith; pues en él, no hay más preocupación que la de narrarnos, amenamente, una completísima colección de *bromas* acaecidas en distintos tiempos y latitudes. Hay bromas americanas, inglesas, francesas, etc.—y lamentamos sinceramente que nuestro país haya sido menospreciado por el señor Smith en tan importante rama de la cultura—; las hay ingenuas, simpáticas, crueles, siniestras, macabras y criminales; hay bromas simples, fáciles, elementales, pero también difíciles, complejas e increíblemente sutiles; las hay
de ocasión, de vena, de racha, imp
das, pero también sistemáticas, alev
pensadas y profesionales. En fin, d
índole.

La broma tiene cierto carácter esp
lar. Es de ese tipo de diversiones—c
deporte—de las que no es necesar
protagonistas para que cumplan su e
tal finalidad de hacernos pasar el rat
unas diversiones que oídas, como e
son estúpidas y, a veces, groseras, y
que vistas, como el amor, irritan.
suele "pasar el rato" viendo cómo lo
los demás. Mas, con la broma sí.
somos protagonistas de una broma,
porque todos somos protagonistas
dículo ajeno. Cuando se nos pone al
de un *gusto* solemos ser mala gente.

Por esta razón, y no por otra,
concederse interés al libro del ame
señor Smith: cuenta diversiones div
y aporta, con ello, algunos curiosos
plos para una psicología de la cruel
la comicidad humanas. Pero no se
tomar al libro en cuestión como si
y truculento, por lo que acabo de de
contrario, es amable, benigno, impre
de ese optimismo literario ingenuo
cuentemente, necio que suelen ten
historias que cuentan los "american
dios" en el Reader's Digest.

A. F.



MITO Y METAFI

Georges Gu

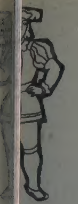
Traducción de Násto
reno. — Editorial N
Buenos Aires, 1960

La crisis que atravesamos presenta e
chas disciplinas el carácter de una p
pación y atención por lo *primitivo*
etapas originarias de la cultura, del h
o del mundo. La fisolofía no escapa
síntoma; una de sus dimensiones es
terés que hoy tienen, dentro de la
pología, los estudios sobre el hombr
mitivo. En este ámbito se mueve el
de Georges Gusdorf, que enfoca, po
mera vez dentro de una dirección p
mente filosófica, el estudio del *mito*
la conciencia primitiva.

El libro parte de una descripción
fica de la conciencia mítica, en la que
ahorran las orientaciones y las crítica
ra la comprensión de su sentido auté
Pero no se limita a esto el autor, sin
trata de averiguar el sentido que, a n
altura histórica, pueda tener una inve
ción sobre el mito. En este plano de
sideraciones, se ve obligado a remitir
un estudio de la conciencia intelect
racional, tal y como desde Sócrates
los idealistas alemanes, se ha venido
biendo. Sin embargo, todo este estud
es baldío; en la parte final del libro
conoce la insuficiencia de esa concienc
telectual, que ha de superarse mediant
integración en lo que Gusdorf llama
conciencia existencial. Esta conciencia
tencial deberá superar la conciencia
del primitivo, pero también la conci
intelectual del hombre moderno. Y est
peración no será un mero rechazar,
una auténtica integración, una síntesis
tructiva de los aspectos valiosos de a
conciencias. La filosofía futura habr
conservar la *energía* del mito, pero c
ner sus arrebatos ciegos mediante el
librio de la razón. La filosofía no h
convertirse en mitología, pero debe hu
los esquemas intelectualistas y alcanza
conocimiento concreto del hombre qu
permita reconquistar su equilibrio e
mundo.

La labor del autor se dirige en do
recciones contrapuestas. Por lo que s
fiere al mito, tan denigrado en nuestr
vilización supertécnica, Gusdorf nos
trará que la conciencia mítica aún pe
nece, duramente reprimida en el hombr
tual, manifestada en la adhesión sub
ciente a los mitos modernos del Prog
la Patria, la Razón, la Libertad, la I
dad, la Dictadura del Proletariado, la
todeterminación de los pueblos; pues
gún él, la conciencia mítica es algo
que una situación gnoseológica del ho
primitivo; constituye una auténtica *es*
tura del ser en el mundo y, por t
indesterrable del hombre; por ello deb
asumida por la total conciencia hum
Por lo que se refiere a la conciencia
lectual, el autor se limita a denotar s
suficiencia, mostrando a los hombres
llosos de la civilización occidental, el
fundamento de nuestro orgullo y la
confianza que merece nuestra "infal
conciencia racional, que se halla som
al devenir del ser en el mundo y a
limitaciones espacio-temporales de nu
razón.

José Luis ABELLA



ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARIS

Mercedes Guillén

Taurus Ediciones.
1960.

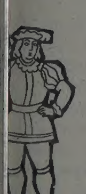
ortación de España al arte contem- es visible en cualquier aspecto de hay corriente, ni estilo, ni escuela que, a la hora de hacer un resumen, e un apellido familiar. En lo que a la llamada Escuela de París, la ón de nuestro país tiene carácter tanto en calidad como en canti- como prueba podría valernos, sim- e, el índice del libro de Mercedes que aquí reseñamos; contando, ade- n que no todos los españoles que, causa u otra, han sido considera- no pertenecientes a la susodicha Es- tán recogidos en el libro. Unos fal- mo Juan Gris, González, Gargallo, —por haber muerto, y otros—Palen- ssio, etc.—por haber dejado de mi- tivamente en los salones y estudios apital francesa.

libro de Mercedes Guillén no es, nente hablando, un libro de Arte, ás bien, un libro sobre artistas. La no hace crítica, ni exposición, ni análisis. Prefiere hablarnos de la vi- azares, el éxito y el fracaso de una e hombres; de su lucha, dura y, temente, bella; de su significación humana y artística. La mayoría de es, la escritora cede la palabra a los s, siendo ellos los que nos cuentan que tiene que contarnos. Estilo, periodístico, en forma de entrevista, je o diálogo.

bro es, en todo momento, muy in- te. Y ello por doble razón: una por nos y hacernos oír la palabra de los es" de la pintura actual, Picasso y cuya obra y existencia halagan, en lo, la sensibilidad nacionalista de to- españoles, incluidos aquellos que di- tenerla; y, otra, la de presentarnos y la persona de otros compatriotas conocidos que los dos míticos nom- tados, pero cuya significación no es able. Es el caso de Francisco Bores, l Colmeiro, Hernando Viñes, Pedro Antonio Clavé, Ginés Parra, Ape- nosa, Baltasar Lobo, Manuel Angeles Ismael de la Serna, Orlando Pelayo, n Peinado, Oscar Domínguez y Luis idez.

mpaña al texto una abundante serie ografías y reproducciones de los más ativos lienzos, dibujos y esculturas artistas citados.

A. F.-S.



POESIA URGENTE

Gabriel Celaya

Editorial Losada, S. A. —Buenos Aires, 1960.

reunido Celaya en esta antología ca- poemas extraídos de sus libros "Las boca arriba" (1951), "Paz y concier- 1953) y "Cantos iberos" (1955); la a "Lo demás es silencio" (1951), y el poema inédito "Vías de agua" 57).

y quien piensa que Celaya, poeta cau- o, es un escritor descuidado, mezcla nta de mineral y de ganga. Es lo mis- ue cuando se supone, tópicamente, que de Vega era desigual e imperfecto ue escribió dos mil comedias. Se trata, luego, de un error, o, si se quiere, n prejuicio. En Celaya se da el raro neno de la facilidad, que no va en de- nto de la calidad y del pulimento. isiera también deshacer otro malenten- Hay quienes califican con desdén de poetas a los poetas "sociales". Segu- nte no han reflexionado con calma so- el término "social". Se trata, ni más enos, de una etiqueta tosca y mos- a, pero cuyo significado es el siguien- es poeta social el que tiene presentes íneas de tensión de la ideología en ro tiempo y, de una manera u otra, hecho participante activo en la inin- mpida marcha de la *conciencia* huma- Esto no quiere decir que la "vida inte- , cara a los poetas de siempre, quede torizada por la poesía social. Se trata nente de no fomentar un nihilismo pa- ador, de continuas angustias personalí- s e irresolubles. Pero lo que pierde la ía por un lado, de sutileza psíquica, lo gana en dimensión, pues la voz del poeta es ahora la de los hombres todos:

Recordad: No estáis solos, Recordad que si [canto
mal o bien canta dentro de mí, sin nombre, [el pueblo,
no abstracto, no eludido, ferozmente concre- [to.

He aquí, pues, dos líneas maestras del pensamiento poético de Celaya: la separación funcional entre vida interior (sin resonancia histórica) y vida exterior (de efectos externos inmediatos), y la amplificación de la voz lírica hasta un horizonte tan general que se vuelve a veces épica. Hemos dicho que se trata de dos líneas básicas, pero hay mucho más: porque el pensamiento de Celaya—poeta social—es complejo y profundo, cosa que no podría decirse de la mayoría de los poetas intimistas, cuya única cuerda está además, por lo común, mal afinada. *(Nota:* Rilke es un poeta historicista y testimonial: ahí reside sobre todo su grandeza, más que en las vivencias caprichosas de su vagabundeo egoísta.)

El poema inédito "Vías de agua" (un recitativo) es un amplio drama poético, pero exento de la escoria lírica fácil, tan unida a lo que llamamos—mal llamado—"teatro poético" (vacuidades rimadas de Villaespesa y Marquina!). En "Vías de agua" todo es esencial y directo. Y, sin embargo, es rico y múltiple. Este es el gran hallazgo en la poesía de Celaya: riqueza en la unidad. Observemos, por ejemplo, la versificación. Algunos de los diálogos están escritos en versos anisosilábicos, que oscilan entre diez y catorce sílabas, como en las series épicas. La rima asonante, a veces, se vuelve consonante y, otras, se agolpa en furiosas aliteraciones. Estos bloques épicos —en los que el verso alcanza hasta dieciséis y más sílabas—contrastan con los romances puestos en boca del Jornalero, del Contable, del Chapista, o con las coplas asonantes de pie quebrado y las endechas del Estudiante. Las breves irrupciones en prosa del Altavoz completan el cuadro métrico, cuya ligereza, energía y cambiante riqueza pueden compararse con la versificación dramática de Lope de Vega.

Algo semejante podría decirse de la mezcla de elementos cultos y populares, transidos en cada caso por una matización psicológica—dramática—firme y variada. Es difícil que un poeta sea capaz de insuflar vida a personajes muy alejados de él. Esto es propio del novelista y del dramaturgo, y requiere, además, gran dosis de humor y de ternura. Cualidades que, en los poetas contemporáneos, sólo encontramos en Bertolt Brecht. Como él, pero con caracteres propios y de arraigo nacional, Gabriel Celaya nos presenta en "Vías de agua" un retablo vivo—y al tiempo hondamente lírico—de la convulsión de nuestros días.

R. B.

CARTA DE GRATITUD

Se nos había objetado, alguna vez, que en INDICE abusábamos de las cartas, *así de las escritas desde la Revista como de las recibidas. Otros lectores nos pedían más... Sólo incluíamos, de ordinario, un número ínfimo. El archivo de INDICE desborda, y a quien esto firma le agobia tanta carta de amistad, o de polémica, como tuvo que dejar sin responder. Se me creerá si digo que es físicamente imposible, pese a venir dedicando mi tiempo íntegro a la Revista, sin actividad ajena a ella. Ahora el asunto llega a su límite. Debo recurrir a la letra impresa y a una carta o comunicación para muchos. Dejaría pasar meses antes de atender los escritos que he recibido: cortos, largos, animosos, secos; de la índole más diversa. Son unánimes en compartir—aunque alguno* antes *lo discutiera—el trabajo que vine haciendo en INDICE. Ello me gusta, es natural, y lo agradezco con pocas palabras, seriamente sentidas. No se trata de vanidad: ténganlo por cierto mis amigos comunicantes. Estoy poco convencido de tener derecho a ella. En la vanidad soy exigente.*

Las cartas que menciono me toman por "pretexto". Aluden a un trabajo que en parte es mío, que sigue y que ni empezó ni acaba en mí. Ese trabajo es el de cuantos apoyan a la Revista y—como otra vez dije—desde cerca o en la lejanía, con su atención y necesidad la hacen real. Podía haber existido INDICE en mi cabeza y en la de un grupo, como sueño, *y de ahí no habría pasado. Los sueños también pisan con un pie en la tierra—no son todo ilusión—. Este "sueño" de INDICE, invariablemente difícil, hoy y mañana, se apoya en el suelo que son sus lectores, realidad consistente de la que tengo pruebas. Y esa realidad tiene vida propia. Al modo que una piedra en el agua, amplía sucesivamente su onda de expansión.*

He sido el centro de esa onda, y soy su consecuencia: más que el eco que la repite. No creo en la verdad de un solo hombre, no siendo Cristo o su persona delegada, *en aquello que es de fe. Soy comunitarista, es decir, cristiano. Creo que todos tenemos, en más o en menos, alguna partícula de la Verdad; aunque no niegue que existen sabios y, en el plano moral, santos, que son sabios virtuosos... La realidad de INDICE es todo INDICE. En cuanto astilla de esa realidad me siento fortalecido. Añado la gratitud. El "sueño" de la Revista no es baldío ni hueco, sino evidente... Tiene porvenir.*

Amigos míos,

J. FERNANDEZ FIGUEROA



HISTORIA DE ROMA

Indro Montanelli

Editorial Plaza-Janes. — Barcelona, 1961.

Montanelli—como casi todos los que hemos estudiado Historia—ha experimentado la ignorancia en que se aboca, cuando se la estudia de un modo académico. Pero él ha añadido a ese fracaso un intento por conocer "de verdad" los hechos históricos y su ritmo. Acudió, para ello, a los escritos contemporáneos de esos hechos. En este caso concreto, a los de César, Tácito, Suetonio, Plinio el Joven, etc... Estas memorias y crónicas revelaron a Montanelli la posibilidad de escribir historia en forma amena y agradable—"periodística", dice él—sin traicionar a la verdad.

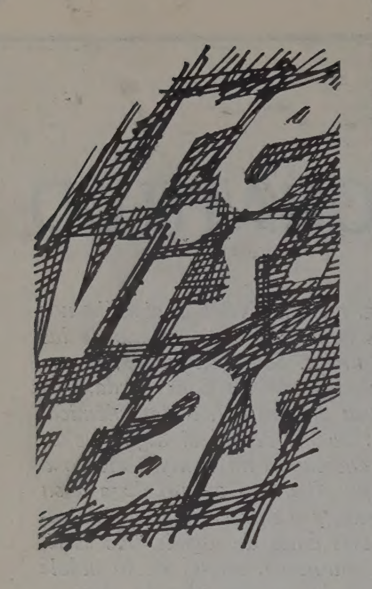
Esto por una parte. Por otra, Montanelli ha logrado, así, liberar al saber histórico del monopolio de los especialistas y difundirlo para la masa.

Montanelli no se queda ahí. No sólo es periodista, no sólo provee de estilo agradable y ligero a sus narraciones, sino que además—y esto es lo que le caracteriza—utiliza el *humor.* "Lo que hace grande la Historia de Roma no es que haya sido hecha por hombres diferentes a nosotros, sino que haya sido hecha por hombres como nosotros. Ellos no tenían nada de sobrenatural, pues si lo hubiesen tenido nos faltarían razones para admirarles. César fué de joven un gran canalla, mujeriego toda su vida y peinaba bisoñé porque se avergonzaba de su calvicie. Esto no contradice su grandeza de general y de hombre de Estado. Augusto no pasó todo su tiempo, como una máquina, organizando el Imperio, sino también combatiendo la colitis y los reumatismos, y por poco no perdió su primera batalla, contra Casio y Bruto, a causa de un ataque de diarrea."

Que el lector contenga un momento la risa y atienda lo que le decimos a continuación. El *humor* es utilizado por Montanelli como *vía de acceso* a la realidad. La *seriedad,* por su rigidez, no deja aparecer muchas cosas que también son verdad. El *humor,* en cambio, por su carácter de *juego,* permite que nos asomemos a ciertas realidades que ofenderían a las personas serias.

A Grecia y Roma no les viene mal este *bautismo humorístico* que Indro Montanelli les administra con todas las condiciones del rito.

R. G.



L'ARC

Entre las numerosas revistas literarias francesas, "L' Arc" ocupa un lugar destacado por su espíritu abierto, por su variedad y por el nivel de sus trabajos. Dirigen la revista Stephane Cordier y Bernard Pingaud, cuya norma ecléctica y equilibrada es bien visible. El número de Otoño de 1960 (n.º 12) dedica a España la mayor parte de sus páginas. Sirve de prólogo un breve trabajo de Dominique Aubier, "Terres d' Espagne", en el que la autora, buena conocedora de nuestro país, expone una teoría de España inteligente y no exenta de poesía. "No se comprenderá a España, escribe Dominique Aubier, si no se comprende como un hecho la realidad espiritual de la tierra: la tierra visionaria más fuerte que el campo". El mítico deseo español de "poseer la tierra por el espíritu" es, para Dominique Aubier, elemento crucial para entender la mentalidad y el sentimiento de los españoles.

"Des hommes sans pain" es el título de un trabajo sociológico de Manuel Tuñón de Lara. Para el autor, el problema de España reside en sus campos (un tractor cada 264 campesinos frente a 1 para 73 en Italia, 1 para 33 en Checoeslovaquia y 1 para 20 en Francia; diez millones de hectáreas sin cultivar sobre 31 millones de hectáreas cultivables; latifundios excesivos y minifundios exiguos; abandono de las zonas rurales—1.600.000 han emigrado del campo a la ciudad entre 1940 y 1950—; escaso aumento—10.000 hectáreas por año—de la irrigación).

Un resumen de una conferencia del matador Jaime Ostos en París cumple la función de llenar el aspecto taurino en una información sobre España. Es el dato pintoresco, que nos hiere siempre. Personalmente, preferiríamos incluso que hablaran de nuestro fútbol, para citar un caso extremo de anonadamiento colectivo.

El trabajo de José Bergamín "Quelle terre est-ce donc", se refiere a Andalucía y a su "duende". Dominique Aubier hace algunas reflexiones a propósito de los proverbios españoles: "Son más ontológicos que morales", nos dice. Algunas de sus glosas no son correctas. Los "Pittoresques picaros" de Jean-Paul Clebert, insisten en una visión española picaresca y vagabunda. No nos parece oportuno. El autor tiene el acierto de considerar a veces al pícaro como un verdadero turista, "porque nunca se pierde en la naturaleza". Pero las cosas son más complicadas y más profundas (un reciente trabajo de Serrano Poncela en "Insula" puede orientar a este respecto). Lo picaresco existe, es verdad, en las "Novelas ejemplares" de Cervantes, pero mucho más importante es el "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán, que el articulista no cita; por otra parte, atribuye tranquilamente el "Lazarillo" a Hurtado de Mendoza. Actualmente se piensa en una posible atribución a Sebastián de Horozco, pero en todo caso, su autor sigue siendo desconocido.

La revista incluye algunos poemas españoles: "En los campos de Urbía" de Gabriel Celaya, "España, mina oscura" de Leopoldo de Luis, "Requiem" de José Hierro, "El polvo manda" de León Felipe, "Salamanca" de Garciasol; y una breve prosa, no demasiado simpática, de J.-L. Guereña.

De los trabajos no dedicados a España consideramos de interés "La música, objeto y sujeto", de Robert Frances. El autor ataca la supuesta evolución técnica de la música, sin comprender que la música siempre ha sido técnica constructiva y tejido sonoro de valor en sí. Que Schumann explicase su música desde un punto de vista poético, lírico, de ensueños vagos y de éxtasis no añade ni quita nada a la obra en sí. Lo que sucede es que hoy todo comentario musicológico carga la mano sobre lo específicamente composicional. Pero la música sigue siendo lo que era: expresión de algo inefable. R. Frances parece no distinguir entre la pura moda snobista y la música realmente seria. Que un auditor no pueda distinguir fragmentos escritos sobre series diferentes no quiere decir nada. Tampoco distinguiría como unidad las distintas modulaciones en una obra tonal. "A Webern y a sus sucesores, no escucharlos", dice R. Frances. "Leerlos, leer sus ideas". Es admirable que pueda escribirse ésto en 1960. Webern llega directamente a la sensibilidad musical sin necesidad de explicaciones. Basta estar bien situado en el espíritu de nuestro tiempo, aunque se viva en esas "tierras ibéricas difíciles y duras donde se calzan alpargatas y donde se ignora el gas butano", como se escribe en otro lugar de la misma revista.

THE LONDON MAGAZINE

El número de febrero de "The London Magazine" que dirige John Lehmann, incluye un prólogo de éste en el que explica la misión fundamental de la revista: "facilitar una plataforma para la creación literaria de los noveles". Fiel a ese propósito, el número de "The London Magazine" publica un relato de Sylvia Plath ("The Fifty-Ninth Bear"), en el que se enlazan, muy tradicionalmente, ingenio y terror. " Son et lumière", del joven escritor francés Philippe Jullian, cuyo relato "Gilberte retrouvée" apareció en esta misma revista hace algún tiempo, es una narración de carácter frívolo. D. A. Greig, inglés de El Cabo y muy vinculado a las cuestiones surafricanas, publica un breve cuento, "El capitán". "Buried" de Diana Athill (nacida en Norfolk, pero residente en Londres desde 1941, trabajó en la B. B. C. durante la guerra, escritora de cuentos y relatos cortos) no añade nada a su producción. El relato de Gabriele Wohmann (en cuya patria, Alemania, se le conoce por su novela "Ahora y nunca") tiene energía y fuerza poética. El número se completa con un ensayo de John Bayley sobre la novela y el nivel de vida; poemas de Hilary Corke —"The strange house" un tanto simbolista, pero sugerente—y de Helen Spalding ("El último análisis"); y crítica de libros, muy interesante la de Roy Walker sobre el primer tomo del teatro de Brecht, recientemente publicado en Inglaterra.

ENCOUNTER

"Encounter", que dirigen Stephen Spender y Melvin J. Lasky, publica en su número de febrero un trabajo de C. A. R. Crosland sobre los libros recientemente aparecidos: "Beyond the Welfare State", del economista sueco Gunnar Myrdal, y "Political Man", del sociólogo norteamericano S. M. Lipset. Ambos tienden a fundamentar un utópico equilibrio compensatorio de la lucha de clases, frente a los dos campos políticos descritos por Marx-Engels: burguesía y proletariado. La convergencia, según Myrdal, se produce en los países más adelantados a través de un incremento de la técnica. Lipset, por su parte, escribe que las democracias occidentales se encuentran ya en una fase post-política, lo que minimiza las diferencias entre una democracia izquierdista y derechista.

Claude Lévi-Strauss, antropólogo especializado en cuestiones asiáticas y suramericanas, publica la primera parte de un estudio, "Trópicos tristes", en el que se ocupa del Brasil. A él pertenecen éstos párrafos: "Las ciudades del Nuevo Mundo tienen una característica en común: que su paso del nacimiento a la decrepitud se hace sin estados intermedios... En Europa, lo más viejo de una ciudad es lo más valioso; en América, ese paso de los años es un suceso desgraciado... Para los europeos, un barrio nuevo, tal y como aquí lo entendemos, es demasiado brillante, demasiado reciente, para que nos interese".

Un ensayo sobre Tolstoi, de Isaiah Berlin (profesor de Sociología en Oxford), pone de manifiesto la imposibilidad dialéctica de las contradicciones ideológicas del novelista ruso. Berlin centra bien el problema, aunque desdeña los factores históricos (expuestos por Lukács) y se limita a una exégesis en la que prácticamente todos los elementos exteriores se desnaturalizan y subjetivizan al pasar por el filtro individualisimo de la mente y de la sensibilidad de Tolstoi.

Las notas sobre Saint-John Perse, de Anthony Hartley—tras las huellas de un humanismo que a veces no es más que forma literaria hábil—preceden a la traducción inglesa de la "Crónica" del [...] Otros trabajos sobre política y liter[...] y una carta de C. G. Jung sobre el [...] así como otra de Koestler sobre el [...] tema, y críticas de libros, comple[...] número.



BULLETIN OF HISPANIC STUDIE[S]

Bajo la dirección de Albert E. S[...] continúa apareciendo esta excelente [...]ta filológica y literaria que fundó en [...] Allison Peers. El número de enero [...]dicado a J. W. Rees, que fué hasta [...] catedrático de español en la Unive[...] de Manchester. El primer trabajo qu[...]contramos es un estudio sobre los v[...] de "ser" y "estar" en español modern[...]mado por Joaquín González Mue[...] autor parte de dos puntos establecid[...] G. Cirot, y llega a la hipótesis sig[...] "Lo que viene detrás de ser toma [...]goría gramatical de adjetivo (en s[...] lato); lo que viene detrás de estar [...] categoría de adverbio (en sentido [...] La interpretación que hace G. Mue[...] los ejemplos de Morley es discutibl[...]cluso uno de los ejemplos adjetivale[...] "estar" aducido por Keniston es co[...] Que "estar" sea más verbo que "ser", [...] decía Andrade, es en general cierto. [...] estar se usa también en expresiones i[...]sonales: "está bueno", se dice a me[...] y aún más en América. Cirot, por [...] parte, señalaba el empleo de "ser" [...] "otro". G. Muela escribe: "una cosa [...] de ser otra, lo que no puede es estar [...] Sin embargo, la expresión "está otro [...] "está cambiado" es muy frecuente.

No es posible reseñar aquí todos l[...]teresantes trabajos del número c[...] Sobre el "Libro del buen amor" *e[...] G. B. Gybbon-Monypenny; sobre la [...]trucción* "se desea informes", *F. W. [...]croft, sobre el pronombre en aragonés [...] R. Macpherson; sobre el epíteto épi[...] el "Cid" y el "Alexandre", Ian Mic[...] sobre el uso de "a" con pronombre [...]nal en español antiguo, H. Ramsden; [...] el "De regimine principum", K. E. S[...] sobre el "Rimado de Palacio", del [...]ller Ayala, E. B. Strong; sobre el ap[...] de "santo" en español y portugués, R. [...] Willis; sobre* "Fortunata y Jacinta" *[...] Galdós, J. L. Brooks; T. E. May e[...] del lenguaje poético; Edward Sarm[...] sobre* Wordsworth *y* Don Quijote; *M[...]ret Wilson presenta una nota sobre [...]* celoso prudente" *de Tirso de Moli[...] C. B. Morris escribe sobre la poes[...]* Salinas, Guillén y Dámaso Alonso. [...]lletin of Hispanic Studies" *es una c[...]bución seria y amplia al estudio d[...] letras españolas.*

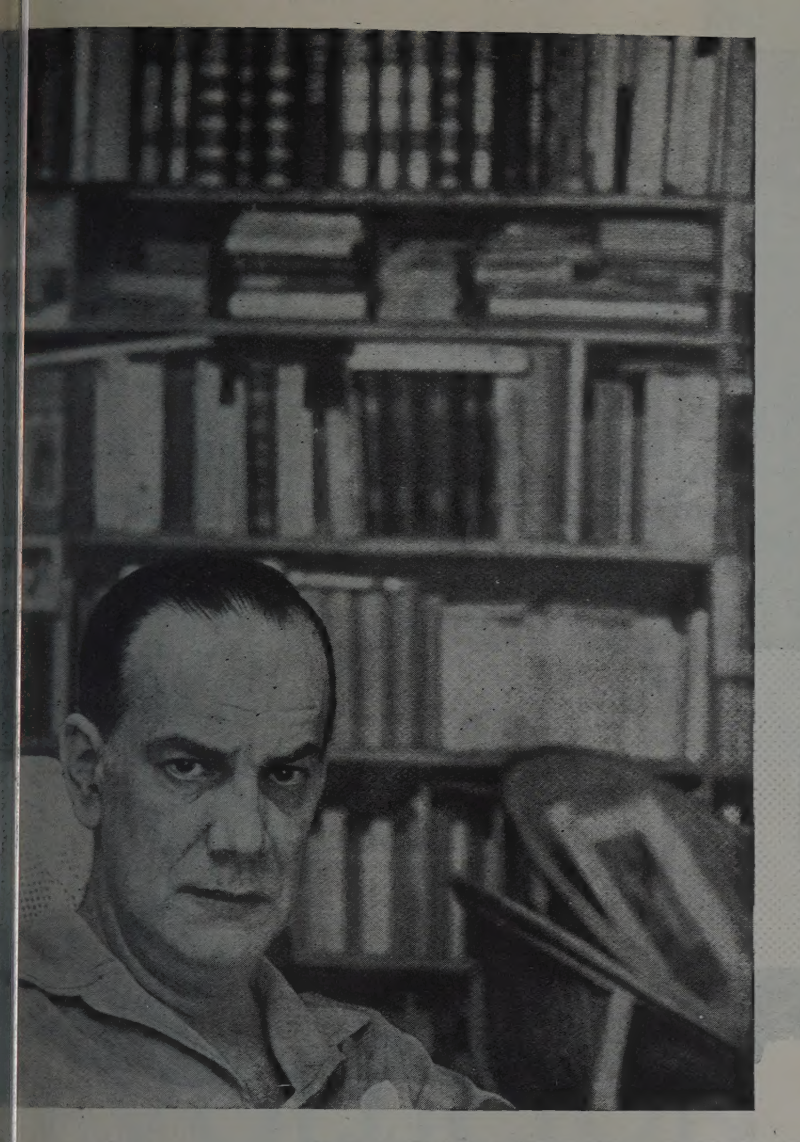
LA BIENNALE

El número 39 de la revista de [...] "La Biennale", de Venecia, public[...] trabajo de Georg Schmidt sobre "V[...] y medidas en el arte moderno", [...] que se presenta una panorámica del f[...]mental conflicto de la invasión técnica [...] la pintura. Werner Hoffmann escribe [...] la escultura de Robert Jacobsen. Rec[...] una frase lapidaria y luminosa de He[...] "La escultura es realidad, la pintura [...]ño; la escultura es toda representa[...] la pintura magia narrativa". Los h[...] de Jacobsen, dice Hoffmann, son "[...]bilizaciones". "Jacobsen, escribe Hoffm[...] no recurre a situaciones materiales am[...] y desencadenadas... Toda actividad [...]noma del material está excluida. Y [...]samente esta ascesis produce el patho[...] *gular de esta escultura de hierro: el p[...] de la sobriedad." El escultor danés [...] puro abstracto, pero, en cierto mod[...] un neoclasicista. Sus hierros—de los q[...] revista ofrece once espléndidas fot[...]fías—son límpidos y esquemáticos.*

Lida Vachtová presenta a cinco pin[...] checoeslovacos: Josef Istler (1919), *[...] Koblasa* (1932), *Jan Kotík* (1916), *Mi[...] Medek* (1926) *y Sdenek Sklenar (*[...] *Pintura siempre abstracta, informalis[...] grisácea en Koblasa, de delicada orfe[...] en Sklenar, explosiva de formas y c[...] en Kotík.*

Dos trabajos sobre cine—de Roger [...]vell y Umbro Apollonio—, inform[...] cinematográfica, musical y teatral (un [...]teresante nota sobre Nikolai Akimo[...] inquieto director y escenógrafo rus[...] unos resúmenes en francés, inglés y al[...] completan este atractivo número de [...] Biennale". Insistiremos en que la [...]gráfica (que incluye cuatro reproduc[...] a todo color: de Toshimitsu Imai, [...] Bissier, Josef Istler y Jan Kotik) [...] extraordinaria calidad. La revista es [...]mente espléndida.

R.



carta abierta

a Fernández Figueroa

Madrid, 13-6-61.

Querido amigo:

Por INDICE me entero que la dirección de la revista ha pasado a manos de don Gabriel Alvarez Uribarri. Mis felicitaciones a los dos. A usted porque así podrá descansar de la pesada carga que supone mantener en alto el nivel de una tan prestigiada revista; al nuevo director, porque así podrá demostrar su indudable valía. La herencia es buena. INDICE gusta. Tiene garra. Armonía. Hay quien cree que la armonía nace de uniformar toda clase de ruidos. Pero no. Todo lo contrario. Nace de colocar cada uno de los diversos ruidos en el lugar que le corresponde. Sin estridencias, pero tampoco con sordina. Entonces suenan bien. Y esto es INDICE: un conjunto armónico de diversos sonidos. Pero creo que la definición más correcta se la debemos a usted, amigo F. Figueroa: **«candil en alto»**. No deslumbra, pero alumbra. Se sabe a dónde se va. Y por dónde. Sin estrépitos que ensordecen y sin deslumbramientos que ciegan... Es lo seguro. ¡Candiles!, ¡candiles!, es lo que hace falta. Mi deseo es que el nuevo director no lo deje apagar. Que tenga tantos éxitos como usted ha tenido. En bien de España. En bien de todos. Y también que usted, querido amigo F. Figueroa, no nos prive de su aceite. Gracias por la definición. Abre perspectivas.

Un fuerte abrazo de su amigo,

Lucio IBAÑEZ GALINDO.

nota de la redacción

Publicamos esta carta con el natural contento. Y hacemos saber al lector —y ya colaborador— que la escribe, que INDICE seguirá destellando la luz que «sepa» y pueda, como hasta aquí. Su candil arde con igual aceite. Y semejante es el norte que señala, si cabe más denodadamente buscado. El que J. Fernández Figueroa deje de ser nuestro Director oficial no significa que deje INDICE; al revés: lo atiende con especial estímulo.

De otra parte, las palabras de Lucio Ibáñez son bien veraces, señalan dónde está el mérito de INDICE: en armonizar, sin estrépito, voces heterogéneas, que concurren a una «canción» rica, actual y civil... Esa canción—cantinela, de tanto repetida—se oye y se sigue. No basta. ¡Tantos oídos hay sordos! Insistiremos.

Semblanzas Españolas

CAMILO JOSE CELA Escritor-Academico

TAS veces me tentó escribir la sem- nza de Camilo, me la oseé de las Me parecía demasiado fácil. Todo lo—pensaba yo—tiene la semblanza en el magín. "Es que—me añadía— hace todos los días a sí mismo blanza. Sale a la calle con su sempuesta... Detrás de ese Camilo que nemos tan a mano, habrá otro más to que no veo, que no sé ver. La iza de aquel Cela que se encona de éste tan somero, es la que hay cer. Esperemos."

a, al cabo de los años de leerle y he vuelto a conversar con él y esado de aquellas suspicacias: no o Cela que el que todos llevamos memoria... y ya está bien. No hay la que el que luce. Si resulta fácil ensible para todos los observadores na voluntad, no es por superficial; singular, por infrecuente; por el vi- trazo.

empezar diré que Camilo es un gaon pocos dobletes. En ejercicio hasta es correcto nada más. Largo, sí. pierde ripio decoroso, de acuerdo. tareas, quehaceres y negocios de ecisión de *bureau*, por sabido. Pero stos rasgos tan poco bohemios, son clarísimos de su entraña psicolón encubrir mayor maquinación, ni tas y recovecos que otros le presu- Y que hay en el fondo de esto, jurario, un corazón tiernísimo; no Un corazón tiernísimo velado para débil, también es verdad; velado por eas nubes de exhabruptos, de des- vozarrones y desplantes de mocetón amigo del *ribeiro* y las apuestas... Pero tierno al fin, casi en el horno. En su literatura, el trueno verbal y la imagen de bragas dentro, se entreveran con aquella otra venilla sentimental, de sangre caliente y cariñosa que se hace poesía acariciante y buena. La magia de su verbo, hoy sin par en Iberia, descansa mucho en ese desigual matrimonio de la traza carpetobetónica y astrosa, con la tenue poesía; extremecida nota de un corazón sensitivo.

Cela ha llegado a ser un virtuoso de la palabra, de la frase bien apretada y del son del período. Con aquello de sacarse nombres propios chuscos y jocundos, apellidos y motes en retahila que suenan a escala de *fagot;* e hilvanarse toponímicos, modismos y otros artificios difíciles de manejar sin buena pluma y talento de ley, ha conseguido un estilo tan propio y tan difícil de imitar, que quien lo intenta se descuerna contra el tendido.

Su troquel es tan seguro y su música se la tiene tan en el oído, que cuando le faltan ganas para inventarse cosas, sin más esfuerzo que darle un punterazo al molde o soplar en su vieja flauta, le sale el cuño que quiere y la música que se sabe... Diríamos que siempre tiene el recurso de tocar con garbo en los entreactos, como si de verdad estuviese en trance de sinfonía.

Los numerosos enemigos de Cela se solazan cuando tarda en publicar novelas, creen que se ha acabado ya, que se quedó para siempre en músico de entreactos y fines de fiesta—cuentos, artículos compilados, libros de viaje—y la verdad es que estos silencios y música para entretener son muestra del humor creativo de Camilo. En vez de quedarse con un cliché y repetirlo hasta la saciedad, como es uso en los novelistas abundantes, él busca en cada novela una dirección, un nuevo enfoque. Cada una de sus novelas es un mundo distinto, un nuevo empeño. De ahí que siempre ande buscándose; y a veces recula, se dobla, agacha, hasta que llega la difícil conformidad consigo mismo y puede coger la liebre por las orejas cuando le salta de verdad... Cuando no, también honradamente—que hay que vivir todos los días—, husmear madrigueras, mordisquear briznas y mirarse las curvas del rabo como los hijos de las mejores musas.

AHI ESTA CAMILO ahora mirándonos —ojos tristes—con una ceja más alta que la otra. La boína retrasada y hecha visera por la proa, como un futbolista del Bilbao, que deja al sol una frente desembarazada y bombiza. Sobre la mesa tiene cruzadas sus manos enormes, largas, carnosas, cuidadas. Manos de infanzona blanca... Unas pinceladas canas le vuelan ya patilla arriba. Su rostro de piel demasiado blanca, un poco alabeado; rostro de marinero norteño que lleva años sin echarse a la mar. Al hablar, inclina un poco la cabeza hacia adelante; recoge la barba y propende a mirar sobre las toldillas de las cejas. Como quiera que al hablar—por si era poco lo de la cara y la ceja—tuerce un algo la boca, como si hablase, no digo con desprecio, pero sí con despreocupación, resulta que toda la imagen facial del novelista parece que la vemos en un espejo torcido, escorada hacia el caliente cardinal del corazón... Y como César González Ruano, es hombre de voz gorda y grave, voz un poco medrosa, postiza, pensada; como si en vez de los órganos naturales le saliese de una tronera especial.

Cela remozó el decir literario español con un neopopularismo muy personal —¿Quién no anda en él?—y bien contrahecho. La expresión callejera, risueña, cachonda, de pueblerino redicho que gusta de oírse, no discurre bajo su pluma desarreglada y de trapillo, como en otros autores de la misma línea y de distintas calendas literarias. Por el contrario se reprime y encarrila en un estilo de fino oído, de pluma bien sujeta. Sabe combinar como nadie el giro culto y la cita erudita con la expresión vulgar, en extraño brebaje que hace al paladar muy bien. Veamos un trozo de su prosa tomado al azar: "De usted, señora, estoy enamorado... e incluso enamorado como un choto—y usted bien lo sabe—, pero amor, lo que se dice amor, ni lo he sentido por usted ni creo que llegue a sentirlo nunca, aun por mucho que las cosas cambien. Voltaire—a ver si nos entendemos—predicaba cambiar de placer, pero no de amigos."

A cuento de esta preocupación por el estilo, recuerdo, que la primera vez que visité a Cela, hará unos quince años, vi que trabajaba sobre un solo folio mecanografiado que posaba sobre una mesa enorme. Aparecía lleno de tachones, flechas, llaves; y a pesar de tanta tinta, se veía que el hombre estaba dispuesto a pasarse el resto de la mañana con el folio entre manos, hasta dejarlo tan repulido que no cupiese el menor "toque".

Después de comer y hablar la última vez que nos vimos, dimos un paseo por Cibeles y buen trozo de Recoletos. El hombre iba con las manos en el bolsillo del pantalón, la gabardina abierta de par en par y la boína un poco derrumbada hacia el cogote, seguro de sí mismo, convencido de que pisa en piedra sillar, pensando en el porvenir que es lo que importa. La ya larguísima cuerda de sus criaturas grotescas y rientes unas; tiernas y enredadas otras, en la maraña de la picaresca ibérica; tremendas, voceantes y desaforadas las más, parecían seguirnos en entrevista legión gesticulante, haciéndonos monos y burlas, remedándonos y dando zapatetas, a lo largo de nuestra paseata.

Francisco GARCIA PAVON

DIRECTOR *Gabriel Alvarez Uribarri*
REDACTOR-JEFE *Romano García*
DIRECTOR ARTISTICO *Fernando Olmos*
LIBRERIA-CLUB *F. Martínez Candela*

MADRID - 6 • General Mola, 55 • Apartado 6076

indice de artes y letras

GRAFICAS NEBRIJA, S. A.—Ibiza, 11.—Teléfono 225 11 01.—Madrid